الموسوعة الصغيرة

٣٦

# اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر

نهاد التكرلي

إهـــــــداء2005

أ/إبراهيم منصور غنيم

القاهرة

الموسوعة الصغيرة
( ٣٦ )

# اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر

منشورات وزارة الثقافة والفنون

١٩٧٩ الجمهورية العراقية

# ـ تنبيـه ـ

لا ندعي في هذا الكتيب الـــذي نقدمه الى القارىء كتابة عرض شامل لمدارس النقد الادبـي الفرنسي المعاصر ٠ اذ أن هذا الامر غير ممكـــن في حدود هذه الصفحات القليلة ٠ وكل ما نقصده هو تعريف موجز بهذه المدارس وبالتيارات الفكرية التي تستوحيها ٠ ولقد لا قيت شيئا مـن الصعوبـــة في الحديث عن بعض الاتجاهات الفكرية في النقد الادبي التي لم يطلع عليها القارىء العربي والتـــي تقتضي لاجادة فهمها معلومات عامة عن العلوم الانسانية وعلوم اللغة بصورة خاصة ٠ ومن هنا منشأ هذه المسحة من الغموض والتعقيد التي تتسم بها بعض الجمل لاول وهلة ، وهو غموض ظاهري يتبدد عندما تكون القراءة « ايجابية » مدققة وعندما يبذل القارىء مجهوداً حقيقياً لفهم هذه العبارات ٠ وكل ما أرجوه هو ان تثير هذه الدراسة المختصرة اهتماما بالنقد الادبي الفرنســـي الحديث بحيث يندفع القارىء للاطلاع على مدارســـه بصورة مفصلـــة ٠

المؤلف

# تمهيـد

لم يكن النقد الادبي في فرنسا معتبراً كنوع من الانواع الادبية . وقد جاء في بداية مقـال « النقد » الذي كتبه « برونتيير » وظهر في « الانسيكلوبيديا الكبيرة » ما يلي :

« ليس النقد الادبي نوعاً من الانواع الادبية بالمعنى الدقيق لهذه الكلمـة ، فهو لا يماثـل المسرحية او الرواية ، بل هو بالاحرى يقتضي وجود جميع الانواع الاخرى . أنه الشعور الذي يقيمها جمالياً ، ان صح هذا التعبير ، والحكـم الذي يطلق عليها . »

الا ان هذا المفهوم لم يعد مقبولا اليوم ، فقد تطور النقد في هذا القرن الى درجة ان القـرن العشرين سمي بقرن النقد . ليس هذا فحسـب بل ازدادت اهمية النقد الى درجة تثير القلق ، لانه صار يضم جميع الانظمة العلميـة والفلسفيـة ، كما صار النقد من أكثر فعاليات الاديـب نبلاً وسمواً . وسوف نرى ان النقد المعاصر والجديد بصورة خاصـة تأثر بأكثر التيارات الفكريـة الحديثة كالتحليل النفسي والظاهراتية والوجودية والماركسية والبنيوية .

## ما هي اتجاهات النقد الرئيسية ؟

يجب ان نقول منذ البداية بأن خصائص النقد الادبي تنبعث من خصائص الموضوع الذي ينصب عليه : اي الاثر الادبي · والاثر الادبي موضوع عقلي بصورة محضة اي لا يوجد الا عند التقاء نشاطين فكريين : نشاط الكاتب ونشاط القاريء · والنقد الادبي بهذا الصدد يختلف عن اشكال النقد الفني المتنوعة ( التصوير والموسيقى ·· ) أذ لا تلعب الحساسية فيه دورا حاسما · فالعلاقة الجمالية في الفنون البلاستيكية ( التشكيلية ) يجري الاستحواذ عليها منذ البداية في الادراك الحسي ؛ بينما في الفن الادبي تدرك هذه العلاقة في الفكر · والاثر الادبي لا يوجد الا عند التقاء ندائين : النداء الذي ينقله الى الوجود ، اي الذي دفع الكاتب الى خلقه ، والنداء الذي يخصنا نحن القراء والذي يستحثنا لمنحه جوابا · وهذا الجواب يمكن ان يكون تاييدا او رفضا ، ويمثل اكثر اشكال النقد مباشرة وبساطة ·

وهكذا نلاحظ منذ البداية ان النقد يظهر بالمقدار الذي يوجد به الاثر بالنسبة للقاريء وبواسطة هذا القاريء الذي يقرأ الاثر ويعيد خلقه · فالموضوع الذي ينطبق عليه النقد الادبي

أذن ملتبس بنوع خاص لان الكاتب في أثره يعبر عن نفسه وفي نفس الوقت يتوجـــه الينا ويخاطبنا.
لكن هذا الاثر لا نستحوذ عليه في البداية الا من هذا الجانب الثاني أي باعتباره موضوع فهم لعقلنـــــا وموضوع لذة لفكرنا. وهذا الاثر المكتوب يتخذ مكانه في اعقاب الآف من الآثار المعروضة على القراء. ومهمة الناقد ليست سوى ان يحدد مكان هذا الاثر بصورة مضبوطـــة.

وهكذا يتحدد الاتجاه الاول للنقد ازاء الاثر الادبي : فالاثر عندما يكون منظورا اليه بحد ذاته اي باعتباره موضوعا مكتفيا بنفسه تكون مهمـة النقد في هذه الحالة تصنيفية محضة : فهو يفرز **الانواع** بين الآثار المختلفة ويثبّت **قواعد** كل نوع ويعرض على كل واحد من هذه الانواع **نماذج مـن** الكمال. ونحن هنا ازاء نقد مثالي يقوم على مفهوم النموذج الذي يتدخل ليعرض على الكاتـــب او ليفرض عليه تقليد هذه النماذج. وهذا النقـد يدور حول مفاهيم **الروائع** والمدارس الادبيـــة، ويرانقه بهذا المعنى تاريخ أدبي يتخذ هدفا له احصاء الروائع وتحليلها والدراسة المقارنـــة للمدارس التي تتعاقب او تتقابل وفق مخططات بسيطة من التوالد والتناقض ( كالتقديم التقليدي : كلاسيكي ـ رومانتيكي ).

اما الاتجاه الثاني فلم يعد يفسر الاثر الادبـي كموضوع « طبيعي » يتميز عن الموضوعات الاخرى ببعض السمات الجمالية المعترف بها بصورة شاملة ، بل صار يعتبره كنتيجة لنشاط فكري معين · وقد ادى ذلك الى ان الناقد لم يعد يدرس الاثر كمجموعة من العلامات الموجهة الى القارىء بل كمجموعة علامات عبر بواسطتها شخص معين عن نفسه · وهنا يتغير موضوع اهتمام النقد ؛ فلم يعد هذا الاهتمام يتركز على الاثر وحده بل صار يعكف على عبور الانسان الى اثره · وفي متل هذه الظروف تتخذ دراسة التراجم الذاتية للكتّاب أهمية متزايدة في التحقيق النقدي كما يحل تقدير ظروف الخلق الادبي محل الاحكام التقويمية للنقد التصنيفي · وهكذا تطور نوع من النقد النفسي لم يعد يضع قائمة بالانواع الادبية مع تصنيف النماذج المختلفة لكل نوع ، بل صار يهتم بعظماء الكتّاب وصار يعرض على القاريء مجموعات من الصور الشخصية لتعريفه بأدب الاجيال المتعاقبة والبلاد المختلفــة ·

في الحالة الاولى كانت اسس النقد جمالية وفي الحالة الثانية تكون اسس النقد نفسية وتاريخيـة بصورة جوهرية · اي ان فضول النقد انتقل مـن

الادب الى الانسان . ومثل هذا التطور فتح المجال أمام توسع هائل في النقد الادبي الفرنسي، خاصة منذ النصف الثاني للقرن التاسع عشر حيث غيَّر تقدم دراسة التاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس التصور التقليدي للانسان تغييراً عميقاً ، مما ادى الى تغيير طريقة تقدير العلاقة التـــي تربط الاثر بمؤلفــه وتطويرها تطويراً محسوساً .

وهذا ما نريد بيانه بصورة مختصرة في هــذا البحـــث .

# القسم الاول

## الفصل الاول

## لمحة سريعة لتاريخ النقد الفرنسي

## ١ ـ البديهيات الضمنية في النقد الادبي التقليدي :

بينما تقوم اليوم محاولات لخلق علم ادبي نجد أن من الضروري ان نقدم لمحة سريعة عن تاريخ النقد الادبي الفرنسي ابتداء من « سانت بف » حتى الوقت الحاضر ٠ ومن الواضح اننا لا نستطيع لضيق المجال ان ندخل في تفاصيل مناهج «سانت بف»و «تين» و « برونتيير » او « لانسون » ؛ لكننا سنلخص هذه المناهج بخطوط عريضة مؤكدين على ما يبدو لنا أنها الاسس التي يقوم عليها النقد الادبي التقليدي وعلى المسلمات او البديهيات الضمنية لنقد التراجم الذاتية ونقد التاريخ الادبي كما طبقت ابتداء من « سانت بف» وكما وضح اسسها النظرية « لانسون » ٠ هنالك كلمتان تترددان بدون انقطاع لدى نقاد نهاية القرن التاسع عشر وهما : **التصنيف والتمييز** ٠ وقد جاء في كتاب « سانت بف » ( ايام الاثنين الجديدة ) :

« بودي أن تستخدم كل هذه الدراسات الادبية في يوم من الايام لوضع تصنيف للعقول ٠ » ٠

كما جاء في مقال « برونتيير » ( النقد ) :

« موضوع النقد هو الحكم على الآثار الادبية وتصنيفها وشرحها ٠ »

و « لانسون » يحاول ان يطبق مناهج التاريخ المألوفة في ميدان الادب ٠ ولا عجب ان تتردد بعض المفاهيم العلمية على اقلام هؤلاء النقاد : التصنيف ،

التمييز ، وضع جداول ، تنظيم لوائح ، الوصف .
وبعضهم يذكر علم النبات كنموذج يحتذى . اذ يقول « سانت بف »

« اعتقد ان الدراسة الاخلاقية للسجايا في حالتها الراهنة تماثل حالة علم النبات قبل « جوسيو » ؛ وسيأتي في احد الايام ناقد قوي الملاحظة ومصنف طبيعي للعقول » ويقول « تين » متحدثا عن النقد كما يبدو له :

« النقد كعلم النبات الذي يدرس بنفس الاهمية شجرة البرتقال مرة وشجرة الصنوبر مرة اخرى ، مرة شجرة الغار ومرة شجرة القضبان . انه نفسه نوع من علم النبات الذي طبق لا على النبات بل على الآثار الانسانية » .

وهكذا فالنقاد في هذه الفترة يحاولون أن يجعلوا النقد علماً من العلوم وليس فناً . وهذا ما يجعل « سانت بف » يصنف المؤلفين الى « عوائل روحية » ويفسرهم بواسطة خلقهم وعصرهم . كما أن « تين » يحاول اخضاع الوقائع الادبية او الفنية الى قوانين معينة ، وهو يؤمن بحتمية العرق والوسط واللحظة التاريخية . والنقد الادبي في هذه الفترة يتخذ نموذجاً له مثل الايديولوجيين واتباع الفلسفة العلمية : أي عبادة الوقائع وتطبيق منهج مقارن مفاده أننا لا نستطيع اكتساب معرفة موضوع معين الا

بالملاحظة والمقارنة · او كما جاء في كتاب ( احاديث الاثنين ) لسانت بف :

« في رأيي لا يمكن تعريف كاتب ما بصورة جيدة الا بعد ان نسمي ونميز الى جانبه الكتاب القريبين له والكتاب المناقضين له » الا ان « سانت بف » قام من تلقاء نفسه برد فعل ضد نزعة « تين » الدوغماطيقية ، أذ لام « تين » في احدى مقالاته عام ١٨٦٤ على تجاهله او أهماله « الخاصة الفريدة للموهبة » · هذه الخاصة العرضية التي لا يمكن توقعها ·

بعد ذلك حلت فترة من المجادلات والحرب الكلامية بين النقاد ، خاصةبين النقاد الدوغماطيقيين والنقاد الانطباعيين · ف « برونتيير » ( ١٨٤٩ ـ ١٩٠٦ ) يحكم على الآثار باسم قيم مقدسة لا يمكن مسها امثال : الروح الفرنسية « الحقيقية » والاخلاق « الحقيقية » والطبيعة « الحقيقية » لكل نوع من الانواع الادبية ·

وعلى هذا الصعيد يعارض « جول لوميتر » ( ١٨٥٣ ـ ١٩١٤ ) وبقية النقاد الانطباعيين هذه القيم بالتعاطف المباشر وبفن التعبير بأصدق صورة ممكنة عن الانطباعات التي يتركها الاثر في حساسية كل منا · اي ان « جول لوميتر » يستبدل الناقد الذي يحكم على الآثار باصداره قرارات نهائية قطعية ، بالناقد الذي

هو ليس في الحقيقة سوى قارىء هاوٍ يعوّل على متعتـه الخاصة في القراءة ثم ينقل انطباعاته الى بقية القراء ٠ وخصوم « لوميتر » يلومون الناقد الانطباعي على انه يستسلم لكسله العقلي ولا يحاول ان يبحث عـن بواعث اكثر عمومية من انطباعاته ، أي عن تبريرات تتجاوزهـا ٠»

بعد ذلك جاء « غستاف لانسون » ( ١٨٥٧ ــ ١٩٣٤ ) مؤسس النقد التاريخي ، واهم مزاياه انه يلائم بشيء كثير من التعقل بين هذين الفريقـين المتطرفين . ومنهج «لانسون» يجمع بين متانة البحث العلمي وبين مطاليب الذوق ٠ ذلك ان معرفة السيرة الذاتيـة والوسط والتأثيرات ليس بالنسبـة الى « لانسون » سوى عملية تمهيدية تسمح بتعمق المتعة الجمالية ٠ لا شك ان « دراسة الادب اليوم لا يمكن ان تستغني عن المعرفة والبحث العلميين » لكن « اذا لم تكن قراءة النصوص الاصليـة تصويرا دائمـا للتاريخ الادبي وهدفه الاخير فأن هذا التاريـخ لا يعود يزودنا ألا بمعرفة عقيمة لا قيمة لها ٠ » ( مقدمة لانسون لكتابه : تاريخ الادب الفرنسي ٠ المنشـور عـام ١٨٩٤ )

ومنهج « لانسون » المؤسس على علم الفهارس وعلى دراسة المصادر وتفحص المخطوطات لا يـزال

يحتفظ اليوم بكل قيمته ، والنقـــاد الكلاسيكيون والجامعيون يستوحونه في دراساتهم ٠

سار « لانسون » بعد « سانت بف » بنقد السير الذاتية بخطوات واسعة . كان «سانت بف» يدرس الاثر باعتباره انعكاسا لشخصية الكاتب ٠ وكان هدف السيرة الذاتية بالنسبة له اكتشاف الواقع الذي اتخذهالكاتب نموذجاله واكتشاف عمليةاعادة تكوين هذا الواقع التي مارسها الكاتب ، هذه العملية التي يعتبرها « سانت بف » عملية « ملهمة» ٠

اما « لانسون » فأنه يريد ان يدرس الترجمة الذاتية والوسط على حد سواء وان يشير الى الدور الحاسم الذي لعبه كل منهما في خلق الاثر ٠ ولعلنا نلمس هنا اكثر النقاط حساسية واكثرها أثـــارة للجدل في منهج « لانسون » وهي البحث عن المصادر وتحليل التأثيرات ٠ فهو يريد ان يكتشف وراء كل جملة « الواقعة والنص والعبارة التي حركت عقـــل المؤلف خياله » . وهذا يؤدي فالضرورة الى وضع دراسة السيرة الذاتية الى جانب «محتوى»الاثر من دون اقامة اية علاقة ديالكتيكية بينهما . وتحت تأثير تجدد الدراسة التاريخية في نهاية القرن التاسع عشر طبقت على دراسة الترجمة الذاتية نفس المناهج المطبقة على التاريخ وطمح « لانسون » الى جعل النقد الادبي فصلا في التاريخ العام ٠ لكن لا يـزال الاهتمـــام

بالتصنيف الذي اشرنا اليه في بداية هذا الفصل هو السائد في هذه المناهج الجديدة · كان التاريخ الادبي الذي أسسه « لانسون » يريد ان يفسر الاثر الادبي ابتداء مما ليس هو ، ومن خلال هذا المنظور الذي يتبناه يغفل خاصية الواقعية الادبية ويستعيض عنها بتاريخ الاثر الادبي · وهذا التاريخ ليس في الحقيقة سوى اعادة تأسيس ساذج وهمي لعمليـــة ســير الكاتب وتقدمه · والتاريخ الادبي الذي لا يهتم الا « بالموضوعية » وبالحقيقة التاريخية لا يريد ان يعرض تفسيرا للاثر بل يحاول ان يشرح مولده وتكوينـه وان يجعل النص سهل القراءة واكثر وضوحا مـــن السابق ، كأن محتوى الاثر يبدو شفافا حالما تذلل الصعوبات المتعلقة بموقف الاثر في التاريخ الادبي ·

قلنا ان عبادة الوقائع على اسس وضعية لـــم تمنع « لانسون » من الاخذ بمفهوم الذوق · وقــد قال في مقدمة « تاريخ الادب الفرنسي » بأنه سيورد آراء وانطباعات واشكالا شخصية من الفكر أملاها عليه وحددها في نفسه **اتصاله المباشر والدائم بالآثار الادبية** · وهذا يؤدي الى نموذج من النقد الانطباعي لان ما يقدم لنا اثناء دراسة الاثر هو اولا وقبل كل شيء ذاتية الناقد وحساسيته ؛ والأنفصال تام وكامل بين دراسة السيرة الذاتية للكاتب او الدراســة

التاريخية للاثر وبين الحكم الجمالي الذي يطلــق عليه ٠

وهكذا فالنقد التقليدي اقام بنيانــه بصورة ضمنية على بديهيتين : الاولى ترى في الاثر انعكاسا للوسط ولشخصية الكاتب ؛ وهذا الوسط وهــذه الشخصية نستطيع العثور عليهما بفضل المناهــج التاريخية ٠ والثانية مفادها ان الكاتب **يقول ما يريد قوله** ،وهذا يعني ان دراسة وسائل تعبير الفنان تسمح باكتشاف شخصيته وبان الشفافية تامة وكاملة بين حرفية النص وبين نوايا المؤلف ومقاصده٠ وهاتان البديهيتان هما اللتان زعزعهما التصور الجديد الذي زودتنا به علوم اللغة والعلوم الانسانية وخاصـــة التحليل النفسي وهو تصور جديد نفهم بواسطته أنفسنا فهما جديدا ٠ ونحن بعد ان دخلنا في « عصر الشـــك » كما تقـــول الروائية المعاصرة « ناتالي ساروت » لم يعد من الممكن قبول نزعة تاريخيـــة ساذجة ، كما لم يعد من الممكـــن ان نستسلم الى « طموح شعورنا الـــذي يريد ان يجعل نفسه اصلا للمعنى » ٠ لم يعد النقد الادبي اليوم يتجه نحـــو التاريخ ليضع لنفسه اسسا علمية ، بل صار يتجه نحو العلوم الانسانية التي تجددت بفضل الماركسية والوجودية والتحليل النفسي وعلوم اللغة ٠

## ٢ ـ الادباء الفرنسيون المحدثون والنقد الادبي :

قبل ان يظهر تأثير الفرويدية والماركسيـــة وعلوم اللغة في النقد الادبـــي ظهر بعض الكتـــاب الفرنسين الحديثين الذي يمكن تسميتهم بالرمزيين الجدد حرروا الصورة التي فرضها النقد على الخلق الادبي • وقد قاموا بذلك قبل ان تظهـــر المدارس الحديثة في النقد وكانوا بمثابة ممهدين لظهور النقد الجديـــد •

لا شك ان الصورة التي كوناها عن انفسنا وعن الانسان بصورة عامة قد تطورت منذ قـــرن ، ولذلك كان مـن الطبيعي ان يسبق الادب النقد في تأكيده على هذا التصور الجديد للانســـان • وان معارضة « پروست » لنقد التراجم الذاتية معروفـة وتشهد على ذلك مجموعة المقالات التي كتبها والتي نشـرت تحـت عنـوان ( ضـد سـانت بڤ ) . « پرست » يشـير الـم عـدم نفـاد بصيرة « سانت بڤ » امـام كتاب مثـل « سـتندال » و «بودلير» وآخرين غيرهما . ويفسر ذلك بأن تركيز الاهتمام على معرفة شخصية الكاتب يعرقل تحقيق فهم متعاطف لآثاره • و « پروست » في روايتـــه ( البحث عن الوقت الضائـــع ) يصور لنا البـون الشاسع الموجود بين « بيرغوت » كما يبـدو لعين الراوي في صالون مدام « سوان » وبين شخصيته كما

تصورها الراوي استنادا الى آثاره · وهذا يعني ان هنالك انفصاما تاما بين المظهر الجسدي والسلوك اليومي للمؤلف وبين شخصيته العميقة كما يعاد خلقها وكما تظهر في آثاره ·

ونحن نجد رفض النقد المؤسس على التراجم الذاتية لدى « چيد » ايضا واكثر منه لدى « ڤاليري » ؛ اللذين يركزان اهتمامهما على فن الكتابة · وقضية الكاتب بالنسبة لهما هي قضية اللغة ودراسة خصائصها · والناقد المعاصر « جيرار جينيت » يؤكد على ان « الخلق » الشخصي بالمعنى الحرفي للكلمة لا يوجد بالنسبة « لڤاليري » ، لان ممارسة الادب بالنسبة له تقتصر على لعب تركيبي واسع داخل نظام موجود بصورة مسبقة وهو اللغة · وقد ذكر « ڤاليري » :

« يمكن ان نعتبر اللغة نفسها طرفة من الطرف الادبية ، ما دام كل خلق فني في هذا المجال يقتصر على احداث تركيبات في قوى مفردات اللغة ، هذه المفردات المعطاة وفق اشكال مقررة سابقا » ·

واخيرا فأن المحاولة الفنية لدى « پروست » تشابه احيانا محاولة التحليل النفسي ( مع الابقاء على الفروق الدقيقة الضرورية ) ، فهي عودة الى الاعماق نحو ما لم يستطع العقل المجرد الاستحواذ عليه ·

وهذا يعني بأن الادباء المحدثين في فرنسا كانت لهم نظرة للعالم مختلفة عـــن نظرة علـــم النفس الكلاسيكي وعلم الجمال التقليدي وذلك قبـــل ان يفرض التحليل النفسي او علوم اللغة طابعهما على النقد • وقد نادوا بصورة صريحة بالعودة الى علـــم نفس الاعماق او بجعل الاثر موضوعا ممتازا لعلـــم شكلي والكتابة تتساءل قبل كل شيء عن واقعـــة الكتابة نفسها وعن سير لغتها •

وبالرغم من أن هؤلاء الكتاب أظهروا نفـــاذ بصيرة تفوق تلك التي أبـــداها النقاد بالنسبـــة لمشاكل الكتابة فيجب ان لا ننســـى بأن كبـــار النقاد في هذه الفترة كانوا هم ايضا شاعرين بهذه المشاكل • فالناقد « تيبوديه » مثـــلا ( ١٨٧٤ ـ ١٩٣٦ ) حلل اسلوب « فلوبير » ووضع أسس مـــا يمكن ان يكون علم اسلوب حقيقي ، كما حـــاول اكتشاف شبكة جذرية من المواضيع لدى هذا الكاتب مستندا الى بعض الصور الممتازة لديه • كما ان نقد التعاطف الذي نادى به الناقد « شارل دي بوس » ( ١٨٨٢ ـ ١٩٣٩ ) كان يهدف هو الاخر ، مهمـــا كانت انطباعية هذا الناقد ، الى اكتشاف قواعـــد جذرية تنبع لدى الكاتب من تجربته الميتافيزيقية • وقد تأثر نقد التعاطف او نقد المشاركة الوجدانيـــة هذا بالبرغسونية الى حد كبير وهدفه الاخير هو التعبير عن نظرة للعالم هي نظرة الكاتب ، وبذلك

سبق نقد « جورج بوليـــه » ونقد « جـــان بيير ريشـــار » •

واخيرا جاء النقد الوجودي الذي حاول أظهار الارتباط بين تقنية الكاتب وبين نظرته للعالـــم ، وبذلك أعلن احيانا ما سيكون عليه علم الشـــكل البنيوي . وهذا النقد يريد أن يضع نفسه في صميم الاثر لكي يعثر على مشروع الكاتب وعلى الكيفيـــة التي يحقق بها شخصيته الخاصة عن طريق ممارسة الكتابة • و « سارتر » لم يكتف باتجاه النقد المثالي بل حـــاول بعد ذلك بواسطة ما يسميه بالمنهج « التقدمي ـ الارتدادي » ان يقوم بنوع من التنقل المستمر بين الاثـــر وسلوك الكاتـــب والتكييفات الاجتماعية والاقتصادية كمـــا سنرى ذلك عنـــد الحديث عن مدرسة النقد الوجودي •

وهكذا ظهرت شيئاً فشيئاً المدارس الحديثة في النقد الادبي المعاصر وانتقلنا من نقـد كان يبت بصورة جازمة في « قيمة » الآثار الادبية ، الى نقـد يهتم بابراز كل ما يمكن ان يعبر عنه الاثر • وهذا الاهتمام بلغ درجة من الصرامة والشمول بحيـــث انتهى الامر بهذا النقد الى انه لم يعد يقتصر عـــلى دراسة الصفة الادبية للاثر فحسب بل صار يؤسس نفسه كعلم تاريخي ونفسي ولغوي هدفه استجلاء الحقيقـــة •

## الفصل الثاني

# نظرة جديدة نحو الادب

عندما نشر « جان بول سارتر » كتابه « ما هو الادب ؟ » عام ١٩٤٧ أثار مشكلة التزام الاديب ونادى بالادب الملتزم • لقد جرد الكتابة من كل غائية ادبية محضة وعرفها بأنها اتخاذ موقف سياسي ازاء العالم، وبأنها عمل نضالي يساهم بواسطته الكاتب في صنع التاريخ • الا ان عجز مثل هذا الادب ما لبث ان ظهر واضحا للعيان ؛ وقد اعترف « سارتر » نفسه بذلك عندما صرح في سنة ١٩٦٩ أمام حشد من الناس في مناقشة علنية : « ماذا بوسع كتاب ما ان يفعله ازاء موت طفل ؟ » والحقيقة أن الادب الملتزم لم تكن له سوق رائجة بعد الحرب العالمية الثانية ؛ وقد اتخذ الادب الفرنسي اتجاها اخر غير الذي ارشده اليه سارتر • وهذا الاتجاه لم يكن معاكسا لما نادى به سارتر لكنه كان مختلفا تماما • فالادب الفرنسي بعد ان قل اهتمامه بالحوادث السياسية والانقلابات الثورية التي تهز العالم أحدث ثورته في ميدان الادب واللغة • و « موريس بلانشو » في كتابه « الفضاء الادبي » ١٩٥٥ يقول « كل كاتب لا تقوده واقعة الكتابة نفسها الى التفكير : انا الثورة •• لا يكتب في الحقيقة » •

وقد اصبح هدف الادب : زعزعة انتظام اللغة وتعديل الافكار التقليدية السائدة عن الكتابة والتساؤل عن الانسان وكلامه . والادب اليوم يحصر اهتمامه في واقعة استحالة فصل عمل الكتابة عن عملية التساؤل التي يثيرها هذا العمل . اي انه لم يعد يفصل الوظيفة « الشعرية » – اي عملية الخلق – عن الوظيفة « النقدية » . وهذا ما يجعل الاثر الادبي في تساؤل مستمر عن إعداده الخاص وعن عملية بروزه الى الوجود . كما ان النقد ، هذه اللغة التي تتساءل عن اللغة وهذه الكتابة التي تتساءل عن الكتابة ، قد ازدادت اهميته واصبح من اكثر اشكال الادب اتساعا وتعمقا .

فالناقد اليوم لم يعد مسحورا بالعلامات والرموز التي يتخذها موضوعا لكتابته ، بل صار يعكف على عملية انتاج هذه العلامات والرموز ، وهو لا ينقطع عن سبر غور سر وجودها وسير عملها . وقد تساءل البعض عما اذا كان الفن قد مات « بسبب تأمل ذاته وتركيزه مجهوده على معرفة امكانياته » . والحقيقة ان الفن لم يمت لكنه اصبح نقديا واتخذ شكل التساؤل : « ما هو الفن ؟ » . كما ان الانسان الذي يتأمل العلامات صار يتساءل : « ما هي العلامات ؟ » . وهو عندما يتكلم يتساءل : « ماذا يعني فعل الكلام ؟ » .

واغلب الآثار الادبية المعاصرة تحفل بالقلق ازاء الكلمات وهي تحتوي في طياتها على نقدها الخاص . ونحن عندما نقرأ آثار « موريس بلانشو » و « جورج باتاي » و « پيير كلوسوفسكي » نتحقق من أن النقد يمكن ان يكون أثراً ادبياً أيضاً ، اثراً يتساءل عن نفسه ويعارض نفسه . فالكاتب اليوم يعلق على كتابته نفسها وهو يكتشف بأن عالم العلامات له كثافته الخاصة اي وجوده المستقل وبأن اللغة ليست مكانا مألوفا ينيره الفكر بنوره الخاص بل هي واقع له وجهان دائما : الدال والمدلول .

لقد كشف لنا التحليل النفسي عن الماكنة المعقدة ذات الدلالة التي تشتغل وراء الانا والذات ، هذه الذات التي كانت تعتبر نفسها بكل زهو وخيلاء مصدر أفعالها ؛ كما كشف لنا اية بلاغة خفية تكمن خلف البلاغة الظاهرة في النص . اما علم اللغة فقد اضطرنا الى احداث تغيير في علاقتنا باللغة لانه أظهر لنا بأن اللغة ليست اداة لفكرنا سواء أكانت هذه الاداة ملائمة ام لا ، بل هي تفرض نظامها الخاص على العالم الذي تأخذ على عاتقها مهمة اعطائه معنى ودلالة . والكاتب بعد ان جرد من ملكية ذاته ومن سيطرته على نفسه ، عندما كشف له بأن هنالك شخصا اخر يتكلم في نفسه ، وبعد ان أزيل عنه الوهم بوجود « واقع » تشير اليه الكلمات ، عندما

كشف له بأن العلامات تنظم العالم وتخلقه اذا صح التعبير ، هذا الكاتب لم يعد بوسعه الكتابة « كما يتكلم » ·

و « كافكا » يشير الى هذا التجرد من الملكية عندما يقول « اني اكتب خلاف ما أتكلم واتكلم خلاف ما أفكر وافكر خلاف ما يجب ان أفكر ، وهلم جرا الى اعمق اعماق الغموض » ·

والنقد نفسه لا يمكن ان يبقى على ما كان عليه ، اي **تعليقا** على الآثار تقوم به حساسية ممتازة مهمتها كشف انواع الجمال السرية والحقائق المستترة التي ينطوي عليها النص لقراء أقل منها قدرة على الفهم · ذلك ان التعليق يتخذ هدفا له منح الكلام للمعاني الصامتة التي ترقد في الاثار ، هذه الاثار التي لا حصر لها والتي انتجها ادباء خلال القرون الماضية · فهو كما يقول « ميشيل فوكو » يحاول « إمرار كلام ضيق قديم يكاد يكون صامتا بالنسبة لنفسه الى كلام اخر أكثر ثرثرة » · ومثل هذه المهمة تستند الى فكرة ان النص بصورة حرفية يعبر عن محتوى لكنه لا يتوصل الى ذلك بصورة كاملة بسبب طبيعة اللغة، اذ ان الكلمات تمارس عملها بمعان متعددة وهي تثير دائما هالة من المعنى . والتعليق يفصل بين الدال

والمدلول ويجعل من الاول ترجمانا للثاني ويقيم هو بين الاتنين . لكن هذا الانفصال الذي يفرض على النص يولـد انفكاكا لا يمكـن ازالته بعـد ذلك . و «فوكو» يقول بأن هذا الانفكاك يخلق « وفرة او زيادة مفرطة مزدوجة » • فهنالك وفرة في المدلول لان التعليق يخلق معانٍ جديدة باستمرار والى ما لا نهاية ؛ ووفرة في الدال لان هذه المعاني الجديدة لا يمكن اكتشافها ألا بواسطة تحقيقمستمر في النص، مما يجعل هذا الاخير يبدو غير قابـل للنضوب • وهذا يعني ان الفصل بين النص والمحتوى ( الدال والمدلول ) يجعلهما يؤديان مهمتهما بصورة مستقلة، كل منهما يتحدث لنفسه • وهذا التصور ينبع من فلسفة تقليدية كلاسيكية للغة تعتبر اللغة اداة لا أكثر ولا اقـل •

والحقيقة هي اننا لا نستطيع فصل الدال عن المدلول ولا النص عن المعنى • والتعليق يتجاهل حقيقة اللغة نفسها • لقد بيَّن « سوسير » بأن اللغة مجموعة من العلامات وهذه العلامات التي تؤلـف الفاظها نظاما معينا لا علاقة مباشرة لها بالاشـياء • فالعلامة لا تربط شيئا ما بأسم معين بل تربـط مفهوما ( هو المدلول ) بصورة صوتية ( هي الدال ) • فالمدلول والدال ليسا اذن نظامين مستقلين بل هما وجهان للعلامة • وقد ذكر « سوّسير » في كتابـه

« دروس في علم اللغة العام » : « يمكن مقارنة اللغـة بصفحة من الورق ، الفكر وجهها والصوت ظهرها ، بحيث لا يمكن قطع الوجه من دون ان نقطع الظهر » ٠ وقد طبق « جان ريكاردو » هذه الفكرة على الفـن الروائي فاستنتج من ذلك : اذا كان المدلول يولد مع الدال فليس بوسع الناقد اذن هـو الاخـر ان يفصل المدلول الروائي ( وهومايروى اي مادةالخيال الروائي ) عن الدال ( اي طريقة السرد ) ٠ ولا مجال للبحث هنا ما تؤدي اليه هذه الفكرة في النقد بصدد الفن الروائي ٠ و « ڤاليري » اكتشف هذه الحقيقة قبل حين اذ كان يعارض باستمرار الفكرة القديمة القائلة بان الفن تعبير عن معنى يسبقه، وقد بيّن في عدة مناسبات بان الانتـاج في الادب ينشأ مـن ضرورات لغة الكتابة نفسها وليست الافكار هـي التي تخلق النصوص ٠ « في بعض الاحيان تأتـي فكرة جميلة مؤثرة وانسانية بصورة عميقة ـ كما يقول الاغبيـاء ـ من الحاجـة الى ربـط مقطعين شـعريين » ٠

نستخلص منهذا بانه لميعد بالامكان رد الاثر المكتوب الا الى نفسه . فالكتابة تتميز باسـتقلال اساسي بالنسبة للعالم ويعد بوسع الناقد مقارنة الاثر بالواقع ليحكم على حقيقته . أما معيار الحقيقة لاثر ما فأن علم النقد هو الذي عليه ان يؤسسه وفقا

لفوانين الكتابة وليس ابتداء من مطابقة بين الكلمات والاشياء • وقد ذكر « ڤاليري » في كتابه « تيل كيل » : « خرافات أدبية ! أطلق هذه التسمية على جميع المعتقدات التي تشترك في نسيان الشرط اللفظي للادب • ومن ذلك وجود الشخصيات نفسها هذه المخلوقات الحية التي لا احشاء لها » • وهو يقول في موضع اخر من كتابه نفسه « اي خلط في الافكار تخفي تعبيرات مثل « الرواية النفسية » « حقيقة السجايا » « التحليل » •• الخ لماذا لا نتحدث عن جهاز « الجيكوندا » العصبي وعن كبد « ڤينوس ميلو » ؟

وقد ذكر الناقد المعاصر « جيرار جينيت » في حديثه عن تعليق نفسي للكاتب « جاك شاردون » بخصوص رواية « أميرة كليف » : « التفسير جذاب لا يشوبه الا عيب واحد هو النسيان بأن عواطف السيدة كليف نحو زوجها كعواطف نحو « نيمور » ليست عواطف واقعية بل هي عواطف خيالية ولغوية . أي انها عواطف تستنفدها مجموعة العبارات التي يتألف منها السرد » •

كل اثر حتى عندما يتجه نحو العالم وحتى عندما يريد ان يجعل من نفسه انعكاسا للعالم هو دائما وفي الوقت نفسه استكشاف لمجال اللغة

الخاص • والنقد المعاصر لا يمكن ان ينسى الدرس الذي لقنه اياه « ڤاليري » ومن قبله « مالارميه » اي **الواقع الكتابي للادب** • فالادب في الحقيقة ليس لغة فحسب بل هو لغة مكتوبة • ومؤلفات « جاك دريدا » قد بينت بصورة مفصلة استحالة رد الكتابة الى الكلام المجسّد المثبت على الورق •

والنقد الذي يتذكر دائما بان الاثر في جوهره نص مكتوب ، يأخذ على عاتقه مهمة دراسة طريقة وجود النص وطريقة عمله ، ويضع هدفا له البحث عن السياق الذي تثبت بموجبه سلاسل الرموز وطرق تركيب الوحدات ذات الدلالة وتطوراتها المنتظمة ويقلع عن كل تفسير للمعنى • فالناقد الذي لامناص له من الحديث عن فكرة الاخرين يقوم بتحليل للمدلول لكنه ليس مضطرا الى اعتبار هذا المدلول ( كمحتوى ) اي ان يفصله عن الدال • وهذا ما حققه الشكليون الروس منذ عام ١٩١٥ حتى ١٩٣٠ •

ومدرسة الشكليين الروس حركة في النقد الادبي اقتبست تسميتها من خصومها • واصالة هذه الحركة تنحصر في كونها تريد تحليل الاثر الادبي بحد ذاته وفي بنياته الخاصة من دون ان ترجعه الى

عنصر خارجي : نفسي او اجتماعي او متعلق بسيرة حياة المؤلف او غير ذلك ٠ وهي تعارض كل نزعة صوفية في « الالهام » وتعتبر ان « العمل الخالق » يتضمن في اساسه تقنيات في العمل وهي تؤكد على هذه التقنيات ٠ وهذا ما اخذ به « ڤاليري » الذي يقول بأن « مبدأ الالهام ينهار لاقل اثر من اثار الشطب » ٠ كما يقول في موضع اخر معارضا فكرة الالهام : « أما أنا فلا أريده ٠ اني لا أتمسك الا بهذه المصادفة التي تعتمد عليها جميع العقول ، وبعد ذلك شغل دؤوب ضد هذه المصادفة نفسها » ٠

ومن مدرسةالشكليينالروس برزتحلقةالعلوم اللغوية التي كانت عاملا اساسيا في اعداد وتطوير علم اللغة البنيوي ٠ وقد تعرضت مدرسة الشكليين الروس لهجمات عنيفة اشار اليها الشاعر « س ٠ كيرسانوف » في المؤتمر الاول للكتاب السوفييت عام ١٩٣٤ حيث قال :

«لا نستطيع مس مشكلات الشكل الشعري او الاستعارات او القافية او النعت من دون ان نثير جوابا مباشرا ٠ اوقفوا الشكليين ! كل ذكر للاشكال الصوتية او لنظرية الرموز والعلامات ، يعقبه بصورة آلية رفض جاف : هاهم الشكليون ! » ٠

وهكذا فالنقد الجديد يلوم النقد التقليدي على انه لم يقرأ النصوص « التخريبيّة » التي أُنتجت منذ قرن ( اذ ان النقد التقليدي يرد « ما لا رميه » الى قصائــد « بودلير » و « رامبو » الى قصيــدة « الزورق الثمل » و « ڤاليري » الى قصيدة « المقبرة البحرية » ويتناسى كتاباتهم الثورية ) • كما يلومه على انغلاقه بالنسبة لعلوم اللغة والمعنى ، وهما علم اللغة والتحليل النفسي • والنقد الجديد يسير حتى النهاية في ارادته باعتبار النص الادبي موضوعا اي اعادته الىذاته والى الواقع الذي يساهم فيه : اي واقع الكتاب • وبهذا المعنى يقترب النقد الجديد في دراسة الاثر الادبي من طريقة « ليڤي شتراوس » في دراسة الاسطورة • ذلك ان « ليڤي شتراوس » قد اخذ بالثورة التي احدثها علم الاصوات الكلامية الذي اسسه « تروبتسكوي » ومفادها ان المعنى ينتج دائما من تركيب عناصر ليست بحد ذاتها ذات دلالة • وفي هذا المجال يقول « ليڤي شتراوس » في المقال الذي نشره في مجلة « الفكر » عام ١٩٦٣ •

« ما هو المعنى بالنسبة لي ؟ طعم خاص يدركه شعور ما عندما يتذوق تركيبا من العناصر لا يقدم اي واحد منها بمفرده طعما مماثلا » •

واخيرا فان النقد الجديد وخاصة مدرســة النقدالبنيوياو الشكليالذييريد دراسةالنصكماهو

ومعالجته في ذاته ، يرفض رده الى منتجه اي المؤلف ٠ ولا شك ان النقد يعرف منذ زمن طويل بأن الاثر يتعالى على منتجه وان هذا الاخير لا يحضى باي امتياز فيما يخص المعنى الذي ينسب الى الاثر . لكن الامر هذه المرة يتعلق بشيء اكثر من هذا :

اذ نحن بصدد التأكيد على استقلال ما هو ادبي ، وتأمل هذا العنصر الادبي في زمانيته الخاصة لا في العلاقة المباشرة التي تربطه بمؤلفه او بعصره اي بالمجتمع الذي ولد فيه ٠ وهنا ايضا نستشهد « بڤاليري » الذي كان بمثابة رائد الادب الحديث كله ، اذ ذكر بان « المؤلف تفصيل لا جدوى منه »٠ واخيرا نشير الى قول الناقد « جيرار جينيت » في كتابه « اشكال » ١٩٦٦ : « ان فكرتنا عن الادب ــ وممارستنا له ــ متأثرتان منذ اكثر من قرن برأي سابق لم يكف تطبيقه المتزايد دقة وجرأة عن اغناء مملكة الادب بل وافسادها ايضا واخيرا افقارها : وهي المسلمة القائلة بأن الاثر محدد بصورة جوهرية بمؤلفه وبالتالي فانه يعبر عنه ٠ وهذه البديهية المخيفة لم تغير مناهج النقد الادبي وحتى مواضيعه فحسب ، بل كان لها صدى في اكثر العمليات دقة واهمية من بين العمليات التي تساهم في ميلاد كتاب ما : وهي عملية القراءة » ٠

# القسم الثاني

# مدارس النقد الادبي المعاصر

# الفصل الاول

# مدرسة التحليل النفسي والنقد النفسي لشارل مورون

## النقد والتحليل النفسي :

لا شك ان افكار « فرويد » احدثت تأثيرا كبيرا في الادب المعاصر بأسره ·وقد بدأت هذه الافكار بالتسرب الى فرنسا منذ عام ١٩٢٠ حيث نفذت الى مؤلفات اكثر الكتاب اهمية ولونت اغلب الاتجاهات · وهنالك كتاب عديدون لم يقرأوا « فرويد » لكنهم تجرأوا تحت تأثير التحليل النفسي على التطرق الى مواضيع كانت محرمة في السابق كالجنسيةالمثلية وغير ذلك. كما ان الثورةالتياحدثها « فرويد » انشأت بعض التقنيات الجديدة : كالمونولوج الباطني والنزعة الواقعية للاحلام وظهور الافكار المتسلطة . وهذا واضح لدى « بروست » و «كوكتو» والسيرياليين . والشعر في هذه الفترة صار يستوحي الترابطات الحرة واللاشعور وتصريف القوى المكبوتة في الشعور كما يظهر ذلك لدى «ايلوار» و «بريتون» و «اراغون» و «تزارا». كما أن

المسرح ، وخاصة مسرح « لونورمان » ، صار يهتم بهواجس الشخصيـــات وانحصارها وافكارهـــا المتسلطة · والرواية من جانبها انطلقت في مجالات جديدة بحيث صارت تركز اهتمامها في مشكلات المراهقة وفي بعض اشكال الجنون ـ قصة « ناجا » لاندريه بريتون ـ وفي الانحرافات الجنسية . كل الانظمة الفكرية بدأت تتعمق معرفتها باللاشـــعور واخذت تستكشف المناطق العميقة التي ينبـع منها وجودنا وتندفع منها البواعث الغامضة لا فعالنا . و« فرويد »نفسه رغم تردده فيالنفوذ الى نطاق الخلق الفني طبق منهجه على « اوديب » و « هاملـــت » في كتابه « تفسير الاحلام » ١٩٠٠ ، وعلى « جراديڤا » وهي اقصوصة « لجنسن » وعلى الموضوع الميثولوجي للعلب الثلاث · « مقالات في التحليـــل النفســـي التطبيقي » .

ولقد تأثر النقد الانكليزي والامريكي خـــلال هذه الفترة بالتحليل النفسي ، فظهرت نزعة « النقد الجديد » الانكلوسكسونية التي تؤكد على وجـــود مستويات متعددة لدلالة النصوص · أما النقـــد في فرنسا فقد بقـي زمنا طويـــلا واقفا ضد مفهـــوم « اللاشعور » وضد فكرة الـــدور الذي يلعبـــه في الخلق ·واستمر النقـاد الفرنسيون الكلاسيكيون

يجترون الوصفات القديمة كأن اساتـــذة النقـــد الجامعيين لم يسمعوا ابدا « بفرويد » ولا بالنقـــد الانكلوسكسوني الجديد · ومع ذلك فقد ظهرت في فرنسا نهاية العشرينات وفي بداية الثلاثينات مؤلفات نقدية اخذت بنظر الاعتبـار مكتسبات التحليـــل النفسي ، كالكتاب الذي نشره « شارل بـــودوان » بعنوان « التحليل النفسي للفن » عام ١٩٢٩ وكتاب الدكتور « رنيه لافورغ » المسمى « اخفاق بودلير ١٩٣١ » وكتـــاب « مـاري بوناپارت » المعنـــون « ادجار پو ١٩٣٣ » · ألا ان هذه الكتب ، التـــي اصبحت الان كلاسيكية ،، بالرغم من اهميتها مـن نواحٍ مختلفة لم تكن مؤلفات في النقد الادبي بصورة رئيسية ؛ وهي تنتمي بالاحرى الى مجال الدراسات الطبية لانها تعالج الادب باعتباره وسيلـــة تعبير لشخصٍ مريض · وقد تعددت هذه الدراســـات وتكاثرت بحيث اصبحت وساوس المرضى وافكارهم المتسلطة رتيبة تثير الضجر ، لان المحللين النفسيين يدورون دائما وبدون انقطاع حول نفس العقد التي هي كما يبدو مصير الكتاب والبشر اجمعين : كعقدة اوديب وعقدة الاخصاء ·· الخ وسرعان ما ظهـــرت محدودية هذا النوع من النقد وضيق مجاله · حتـــى « فرويد » الذي كتب مقدمة كتاب « ادجـــار پو » « لماري بوناپارت » اضطر الى الاعتراف قائـــلا بأن

« مثل هذه البحوث لا تدعي تفسير عبقرية الكتاب المبدعين ، لكنها تبين اية عوامل لعبت في ايقاظ هذه العبقرية واي نوع من المادة فرضها عليها القدر » ٠

بعد ذلك ازداد تأثير التحليل النفسي وبدأ التأثر به يظهر على شكل اهتمام بالاحلام والاساطير وبمظاهر « الانا العميق » ، كما يبدو ذلك واضحا في مؤلفات « مارسيل ريمون » و «بيغان » و « باشلار» ٠ ثم جاء بعد ذلك نقاد ارتبطوا بالتحليل النفسي بصورة اساسية اهمهم « شارل مورون » مؤسس مدرسة « النقد النفسي » ٠

## شارل مورون والنقد النفسي : ( ١٨٩٩ ـ ١٩٦٦ )

اوجد « شارل مورون » عام ١٩٤٨ منهجا ادبيا جديدا في النقد اسماه « النقد النفسي »، ويقصد به « زيادة فهمنا للاثار الادبية ولتكوينها » عن طريق معالجة جديدة للادب تستند الى اكتشافات « فرويد » والى مؤلفات بعض مريديه ٠

كانت حياة « شارل مورون » ودراسته تؤهلانه لمثل هذا البحث ، فهو في الحقيقة اكتسب ثقافة علمية وادبية ممتازة ٠ وقد تعلم الانكليزية وقام بترجمات ممتازة فيها ثم اضاف الى ثقافته العلمية في مجال الفيزياء والكيمياء ، دراسة العلوم الانسانية : علم النفس والتحليل النفسي ٠ وكان

تكوينه الادبي باهرا ايضا ، فقد اهتم بصورة خاصة بالادب الانكليزي وبالشعر الانكليزي والفرنسي ، وكان « مالارميه » واحدا من الشعراء الذين جلبوا انتباهه . واخيرا فقد كان « مورون » نفسه كاتبا وقد نشر بعض القصائد والمقالات . ولا شك ان ثقافته الواسعة لعبت دورا هاما في ميلاد فكرته عن الخلق الادبي الذي يربطه بعوامل ثلاثة :

الوسط الاجتماعي وشخصية الخلق واللغة .

الا انه يعتبر ان هنالك قدرا من الحرية ومن عدم التحدد يبقى موجودا دائما . و «مورون» يؤكد في الغالب على الحرية الخالقة للانسان وهو يرى ان « المعرفة الجوهرية بالاثر الفني تفلت من التحقيق العلمي » .

قادته دراسته لمؤلفات « فرويد » الى دراسة

مظاهر اللاشعور، وهو يرى ان اللاشعور الذي يظهر في الاحلام وفي احلام اليقظة لابد ان يظهر بشكل معين في الاثار الادبية. يفصل «شارل مورون» بين منهجه في النقد النفسي وبين النماذج الاخرى التي تستخدم التحليل النفسي كثيرا او قليلا . والفرق الجوهري في نظره هو ان النقد النفسي يهتم بالاثر بصورة جوهرية ويحاول ان « يكتشف في النصوص وقائع وعلاقات بقيت خفية حتى الان او لم تلاحظ

بصورة كافية ، مصدرها الشخصية اللاشعورية للكاتب ». وهدف النقد النفسي من ذلك هو زيادة معرفتنا للاثر بعد ان يثير انشغافنا به ٠

قبل ان نبحث منهج « النقد النفسي » نتطرق الى مؤلفات « شارل مورون ٠ » قلنا ان هذا الناقد اهتم « بمالارميه » بصورة خاصة وكرس له بعض الدراسات عام ١٩٤١ و ١٩٥٠ ؛ كما انه نشر مؤلفا هاما عن « راسين » عنوانه « اللاشعور في آثار راسين وحياته ١٩٥٧ » وبعد ذلك ظهر كتابه الرئيسي « من الاستعارات الملحة الى الاسطورة الشخصية ١٩٦٢ » ثم كتابه « النقد النفسي للفن الهزلي ١٩٦٤ » و « فيدر ١٩٦٨ » ٠

## منهج النقد النفسي :

كان النقد المستند الى التحليل النفسي يضع هدفا له كشف اسرار اللاشعور للكاتب ثم يفسر بعد ذلك آثاره ٠ ولما كان هذا الكاتب خارج متناول يده ــ اذ يكون ميتا في اغلب الاحيان ــ فأنه يلجأ الى الشهادات واليوميات والملاحظات المتفرقة التي تركها ، لكي تعينه على تحقيق هدفه ٠ وهذا ما تفعله « ماري بوناپارت » في كتابها «ادجار پو» ١٩٣٣ ؛ ولكن هل تكفي مثل هذه المستندات ؟ وماذا نفعل عندما لا يكون في حوزتنا الا آثار المؤلف ــ كما هي

الحال بالنسبة لموليير ولوتريامون مثلا ـ؟ اما النقد النفسي فأنه ينطلق من الاثر نفسه « فهو يبحث عن تداعي الافكار اللاارادية تحت بنيات النص الارادية » • وهو يختلف عن التحليل النفسي الطبي رغم ان الاثنين ينتميان الى نظريات « فرويد » وياخذان بها • فالمحلل النفسي اولا وقبل كل شيء يختص بالمعالجة وهو يهتم بالمريض بالدرجة الاولى بينما النقد النفسي يركز اهتمامه على النص ، ووظيفته هي ربط العلم بالفن •

ومن البديهي انه يفشل في مهمته اذا فقد الاتصال بواحد من هذين الطرفين • ولما كان منهج التداعي الحر المطبق في العلاج بواسطة التحليل النفسي لايمكن تطبيقه علىالنص الادبي فقد استبدله النقد النفسي بما يسميه « تنضيد النصوص » • و « مورون » يميز بين عملية تنضيد النصوص وبين مقارنة نص باخر • « مقارنة النصوص يكون موضوعها محتويات شعورية ارادية وهي من اختصاص النقد الكلاسيكي. اما التنضيد فانه على العكس يشوش المحتويات الشعورية لكل واحد من النصوص المنضودة وهو يضعفها الواحد بالاخر لا ليظهر تكرارات ملحة ـ وهي مشكلة يجيد حلها الاحصاء ـ بل ليكتشف علاقات خفية تزداد او تقل درجة لا شعورها » •

والغاية من تنضيد النصوص هي اظهار شبكات من التداعيات ومجموعات من الصور الملحة وربما اللارادية · وبهذه الطريقة تتجاوب النصوص بعضها مع البعض الاخر ويرتسم تركيب مشترك يسميه « مورون » « بالاسطورة الشخصية » للكاتب التي تبقى لا شعورية بالنسبة له · والاسطورة الشخصية حسب رأي « شارل مورون » هي « استيهام دائم » يضغط بصورة مستمرة على شعور الكاتب عندما يمارس فعاليته الخالقة · وهنا يجب التمييز بين الاسطورة الشخصية وبين الحلم اثناء النوم واحلام اليقظة ، فهي ليست مظهرا عصابيا لكنها يمكن ان توجد على شكل تسلط يكمن بصورة مستمرة في خلفية فكر الخالق · والاسطورة الشخصية ديناميكية وهي تعرب عن « عمليات نفسية عميقة » وتتعلق « بالوظيفة المتخيلة » التي تتصل اتصالا وثيقا بالديمومة الحية للخالق · والاسطورة الشخصية بالنسبة « لشارل مورون » هي « مقولة قبلية من مقولات الخيال » والعوامل الاجتماعية يمكن ان تلعب دورا في تكوينها خاصة في الفترة اللاحقة لمرحلة الطفولة ·

بعد ذلك تخضع النتائج التي يسفر عنها تنضيد النصوص ودراسة الاسطورة الشخصية

وتنويعاتها من أثر لاخر ، للمراقبة عن طريق مقارنتها بحياة الكاتب . قلنا ان منهج النقد النفسي يلجأ الى تقنية معينة هي « تنضيد النصوص » التي تكشف عن استعارات ملحة وعلاقات خفية لدى الكاتب بحيث تصدر عنها شبكات ترسم اشكالا ومواقف درامية تقودنا الى « الاسطورة الشخصية » للفنان ، وهذه النتائج يمكن مقابلتها في النهاية بما نعرفه عن حياة الكاتب . وهذه هي المراحل الثلاث لما يمكن تسميته بمنهج النقد النفسي .

طبق « مورون » منهجه هذا على عدة شعراء من جملتهم « بودلير » . ولاعطاء القاريء فكرة عن هذا التطبيق نشير الى دراسة « مورون » بصورة عابرة ومختصرة للغاية . بدأ « مورون » بتنضيد عدة قصائد منثورة « لبودلير » ، منها : نصف كرة في الشعر ، دوروتيه الحسناء ، صانع الزجاج الرديء ، موت بطولي، المجنون وفينوس. ثم قام بعد ذلك بتقريبها من حلم للشاعر جاء ذكره في رسالة « لبودلير » الى صديقه « أسلينو » ، ونضد ذلك مع قصائد من « ازهار الشر » : النورس ، البجعة ، وقصائد اخرى . واستخلص « مورون » من كل هذه التنضيدات شبكة ترابطية وسلسلة من الاستعارات الملحة منها : ثقل الشعر الذي يضغط بكل وزنه الشهواني على المراة في « دوروتيه الحسناء » والذي

يتجاوب مع الضفائر الثقيلة لقصيدة « نصف كرة في الشعر » ؛ كما وجد « مورون » في حلم « بودلير » مخلوقا خياليا يحمل شيئا ملفوفا حول جسده « شيئاً لدناً كالمطاط وهو من الطول بحيث لو لفه حول راسه كذيل من الشعر لاصبح من الثقل بحيث لا يستطيع حمله » . وسير هذا المسخ تحت هذه الزائدة يثير الرثاء كسير « النورس » الاخرق على الزورق وسط صخب البحارة وعبثهم به وكسير « البجعة » الحزين . كما عثر « مورون » في القصيدة المنثورة « لكل وهمه » على مسخ يشابه مسخ الحلم « ثقيل ككيس من الطحين او من الفحم » . وهكذا وبعد انتقال من التنضيدات الى الترابطات يستنتج « مورون » بان : « ثقل الشعر والوهم يصبح ثقل المصير واخيرا ثقل القبر » .

لا يخلو منهج «شارل مورون» من اصالة فهو يرينا بان النص الادبي شبيه بالنسيج ، كل شيء لا يحيا فيه الا بعلاقته بشكل اخر او باشكال متعددة ، وكل هذه الاشكال تترابط لتؤلف تركيبا دائما ذا خصائص متميزة لشخصية الكاتب اللاشعورية . وفي العالم الروائي او المسرحي تمثل كل شخصية خيالية مهما كانت اهميتها تنويعه لشكل اسطوري عميق . وهنا يجب ان لا ندرس الشخصية لذاتها بل ندرس موقفها في الشكل العام للاثر .

وقد طبق « مورون » في كتابه « النقد النفسي للفن الهزلي » نقده على فن الكوميديا · فهو بعد ان يقوم بتنضيد مسرحيات هزلية لمؤلفين مختلفين يبرز لنا ملامح اساطير جماعية وراء الاساطير الشخصية الخاصة بكل كاتب . والنقد النفسي لفن أدبي معين يجنبنا الخلط بين ما يختص بالمؤلف وهو الاسطورة الشخصية التي يكون الاثر انعكاسا جزئيا لها وبين المخطط التقليدي الذي قد ينتج من لا شعور جماعي او من انواع الضغط الاجتماعي التي يندس فيهـا هذا اللاشعور ويكتسب شكله · قلنا ان « شـارل مورون » يعتقد بان هنالك عوامل تلعـب دورا في الخلق الجمالي« الذي هو ظاهرة فريدة لا يمكـن التنبوء بها » ؛ وهذه العوامل هي : الوسط وتاريخه، شخصية الكاتب وتاريخ حياته ، اللغة وتاريخها · والنقد النفسي يقتصر على دراسة جزء مـن العامل الثاني : وهـي الشخصية اللاشعورية للكاتب . و «مورون» يحرص على التأكيد تفاديا للاعتراضات التي يمكن ان تثار ضده اثر قراءة غير كاملة لمؤلفاته او بدافع سوء النية بأن :

« النقد النفسي يعرف جيدا بانه جزئي ، وهو يريد ان يندمج في نظام كامل للنقد لا أن يحل محله ، ولذلك فهو لا يضع هدفا له التوصل الى وجهة نظر ممتازة يمكن ان نفسر منها الاثر بكليته » ·

# الفصل الثاني

# النقد الماركسي والاجتماعي :

# لوسيان جولدمان

النقد الماركسي هو اكثر اشكال النقد الاجتماعي انتشارا وهو يهدف الى بيان طريقة تحديد الاثر بواسطة المجتمع الذي يظهر فيه ٠ ويجب ان نلاحظ منذ البداية بأن النقد الماركسي يقدم على خلاف الفكرة السائدة طرقا متنوعة لدراسة الاثر ٠ وقد اشتهر في فرنسا بعد الحرب العالمية الثانية الناقد الماركسي « لوسيان جولدمان » الذي اقتفى اثر الناقد الماركسي الهنغاري « جورج لوكاش » في رفضه اقامة رابطة بسيطة بين محتويات اثر ما ( ما يقوله هذا الاثر )وبين مصالح الطوائف الاجتماعية ٠ فهو يبحث عن بنيات العالم الخيالي للاثر ليقابلها بالبنيات الاجتماعية بحيث يستطيع تعريف طبيعة الاثر ووظيفته ٠

## الماركسية والتاريخ الادبي : ــ

لعب الفكر الماركسي دورا هاما في تجديد العلوم التاريخية ٠ والماركسية كالتحليل النفسي تجرد الشعور من الدور المهم الذي يلعبه في حياة

نرفض الاكتفاء بالبحث عن المصادر والتأثيرات الادبية بالحد الذي يبقى فيه مثل هذا المنظور مشوباً بنزعة مثالية لانه في هذه الحالة يستبعد الوضع المادي المحسوس .

« فجورج لوكاش » مثلا لا يفسر روايات « وولترسكوت » التاريخية ابتداء من مسرحية « جوته » « غوتزفون بيرليشنجن » وقد افضى في حديث له مع بعض النقاد قائلا : « في الحقيقة انا اعتقد بأن الامور حدثت بكيفية اخرى ، كما حاولت ان ابين ذلك في كتابي ( الرواية التاريخية ) . ذلك ان المشكلة التاريخية فرضت نفسها على الادب بعد الثورة الفرنسية والحروب النابوليونية . وهي مشكلة لم تكن موجودة كما تعلمون في القرن الثامن عشر . وبالقدر الذي تأثر به « وولتر سكوت » شخصيا بهذه المشكلة وجد ـ حسب قول موليير : التقط منفعتي حيثما اعثر عليها ـ نقطة ارتكازه في « غوتزفون بيرليشنجن » رغم ان هذا الكتاب الاخير ولد لاسباب اخرى » . ( حوار مع جورج لوكاش : ابندروت وهينز هولنز . طبعة ما سبيرو . باريس ١٩٦٩ ص : ٢٧ ) .

اي ان لوكاش لا ينكر تأثير مسرحيات « جوته » لكنه لا يفسر ظهور شكل روائي جديد

بمجرد التأثيرات الادبية بل ابتداء من موقف تاريخي جديد . وهذا يعني بأن الكاتب يبحث في اثر سابق عليه عن تبرير لنوع ادبي جديد يستدعيه الموقف التاريخي . والتاريخ الادبي الماركسي يرفض المذهب المقارن السائد في التاريخ الادبي التقليدي . فهـذا المذهب يعزل مثلا قطعة من اثر ادبـــي « لروسّو » ليقربها من قطعة اخرى لكاتب رومانتيكي ، ثم يقرر المؤرخ الادبي بعد ذلك متذرعا بحجة التشابه ، بأن « روسّو » رائد من رواد الرومانتيكية رغم كل مـا يربط بينه وبين النزعة العقلية لعصر التنويـــر . والخطأ هنا يكمن في اننا نعزل قطعة عــن المجموع . و «لوسيان جولدمان» محق عندما يقول بأن « كل فكرة وكل اثر لا يكتسب دلالته الحقيقية الا عنـد دمجه في مجموع حياة معينة ومجموع تصرف معين » .

وهكذا نرى كل ما يميز المنظور الماركسي عن التاريخ الادبي التقليدي . فالاثر بالنسبة له ليس نتاجا لشعور فردي مستقل بل هو لحظة متفردة في التاريخ تكسبها الكتابة شكلا وتدونها وتكشـــف عنهـــا .

**الواقعية الماركسية : —**

لا تقتصر الماركسية على اعطاء الاثر الادبـــي تفسيرا اجتماعيا تاريخيا . ونحن نعـــرف قـــول

صلة عميقة بتطور الانسانية ، فأن هذا لا يستبعد عندئذٍ كون الاثار الفنية الاخرى تحتوي هي ايضا على واقع كثيف جدا ، لكنه واقع لا يقدم منظـــورا لتقدم الانسانية · وبناء على ذلك فهذا يعني بـــأن الواقعية واللاواقعية في الاثر الفني لا ترتبط بالواقع الحالي الذي يعكسه هذا الاثر بل بالضبط بالمنظور التاريخي ، بمنظور المستقبل الذي يحتويـــه » · ( نفس المصدر السالف الذكر ) · وهذا الموقـــف يوضح لماذا اراد «لوكاش» دائما ان يفرق بين الطبيعية والواقعية · كان علم جمال النزعة الطبيعية يقتصر على تمثيل الواقع و «زولا » كان يقارن بين الروائي وبين حاكم التحقيق · اذ توجد بالنسبة للروائـــي الطبيعي حقيقة معينة للوقائع وهو يكتفي باعـــداد ملف بذلك كما انه اذا اهمل ربط الوقائع بالتجربة الانسانية فان الواقع يفلت منه · بينما الروائـــي الواقعي لا يكتفي بتكديس التفاصيل وانما يهتـــم بالترابط العميق للوقائع المنبثق عن نزاع الطبقات الذي يصنع التاريخ . وأحسن مثال على الروائـــي الواقعي بالنسبة « للوكاش » هو « بلزاك » لا «زولا» . فالفرد بالنسبة « لبلزاك » لا يمكن رده الى سجاياه وحدها ، كما ان ارادة القوة التـــي تسيطر عـــلى الشخصيات البلزاكية تطابق الفعالية الظافرة للطبقة البورجوازية · فالواقعية ليســـت اذن في دقـــة

التفاصيل بل في الكيفية التي يتصل بهـا الفـــن بواسطة محتواه بما هو جوهري في تطور الانسانية ٠ او بكلمة واحدة الواقعية في الادب هي علاقة الاثر الادبي بديالكتيك التاريخ .

## لوسيان جولدمان : ( ١٩١٣ ــ ١٩٧٠ )

اشتهر في فرنسا الناقد الماركسي « لوسـيان جولدمان » الذي تأثر بأفكار « جـورج لوكاش » في النقد الادبي والذي يعرف منهجه بأنـــه « بنيويـة توالدية » ٠ استفاد « جولدمان » مـــن مقـــالات « لوكاش » المنشورة في كتاب « بلزاك والواقعية الفرنسية» وكذلك من كتاب « نظرية الرؤية » وهو كتاب سابق على فترة « لوكاش » الماركسية لانـه ظهر عام ١٩٢٠ ــ واخذ بفكرة « لوكاش » عن « رؤية العالم » التي طورها الفيلسوف الهنغاري ووسعها في كتابه « المعنى الراهن للواقعية النقدية » الذي ظهر عـــام ١٩٥٧ ٠

اهـــم كتب « جولدمان » اطروحته بعنـــوان « الجماعة الانسانية والكون لدى كانت » ١٩٤٥ التي حاول ان يحلل فيها الظروف الاجتماعية من خلال الانظمة والتطبيقات وان يبين علاقتها بالفعاليـــة الخالقة للفلاسفة والكتاب والفنانين ٠ وهو بعد ان يطور نظاما من العلاقات الوظيفية المفهومة بين الكلية

الى هذا ان كثيرا ما يحدث بان التصرف[1] الذي يتيح فهم الاثر لا يكون تصرف المؤلف بل تصرف طائفة معينة ( من الممكن ان لاينتمي اليها المؤلف ) وبالاخص تصرف طبقة معينة عندما يتعلق الامر بمؤلفات مهمة » . ( الاله المختفي : جاليمار . باريس ص : ١٦ـ١٧ ) . وبعبارة اخرى ان المبدأ الاساسي للنقد يجب ان يكون مبدأ الفكر الديالكتيكي ذاته . لان « معرفة الوقائع تبقى مجردة ما دامت لم تجسم بدمجها في مجموع قادر وحده على تجاوز الظاهرة الجزئية المجردة للوصول الى جوهرها المحسوس وبصورة ضمنية الى دلالتها » . ( نفس المرجع ) .

هنالك اذن سلسلة من الكليات النسبية مرتبطة بعضها بالبعض الاخر بواسطة علامات ديالكتيكية . ومفهوم الكلية يؤدي الى معيار التماسك ويحدده . وحسب رأي « جولدمان » كل اثر ادبي مهم متماسك لكننا يجب ان لانفهم ذلك بمعنى

---

(١) يجب ان نلاحظ بان « جولدمان » يستعمل كلمة «التصرف» بمعنى خاص . فهي تعني مجموع الحالات الشعورية والافعال لدى الانسان . « وجولدمان » يقول بهذا الصدد « الانسان في الحقيقة فاعل دائما . حتى أكثر معارفه الحسية اولية تنتج لا من ادراك حسي سلبي بل من فعالية مدركة . فلا توجد هنالك اذن معرفة عقلية بصورة محضة للحقيقة » ( الاله المختفي : ص٢٨٩ ) .

الترابط المنطقي . فالتماسك يمكن تعريفه بأنـــه الرباط ذو الدلالة الموجود بين الاجزاء والكـــل . والامر لا يتعلق لهذا بتفسير الاثر ابتداء من تركيب باطني مستقل كما يفعل النقد الجذري مثلا ، بـــل بالعثور على تركيب باطني متماسك بعد وضع الكلية النسبية للاثر في كليات ذات دلالة لتصرف فـردي معين أو لايديولوجيا طبقة معينة .

كل تفسير لا يطابق البناء الشامل للاثر يبدو باطلا . اعتقد بعض النقاد مثلا انهم اكتشـــفوا في شخصية « مـدام أرنـــو » في روايـــة « فلوبير » ( التربية العاطفية ) المثل الاعـــلى للمرأة لـــدى « فلوبير » . الا انهم في الحقيقة خلطـــوا بصورة تعسفية بين وجهة نظر الشخصيـــة ووجهة نظـر فلوبير . لقد نسوا بان « مدام أرنـــو » قدمها لنـــا « فلوبير » في وضعهـــا الاجتماعـــي وفي افكارها باعتبارها بورجوازية ، وفلوبير في مراسلاتـه وفي بقية مؤلفاته يستهزىء باستمرار ويحط من قـــدر الاماني البورجوازية والتطلعات المثالية على الاخص في مجال الحـب . ونحن في الحقيقـــة اذا اردنا ان نكتشف ما هو تراجيدي وهزلي في آن واحد وما هو غريب وحزين في آثار «فلوبير» فيجب ان ندمج الكلية النسبية التي تتكون منها آثاره في مجموعة اكثر اتساعا تضم اثار «بودلير» وحتى الاخوين «غونكور» . ان علم

المذكورين الى رفض قيم العالم الذي يعيشون فيه ومعارضتها بالواجبات التي يمليها عليهم شعورهم. وهذا التمزق بين القيم التي يجعلون منها « مطلقاً » وبين واقع العالم هو الذي يؤسس الشعور التراجيدي وهو شعور يمكن ايضاحه من الجهة الاخرى بواسطة انواع النزعات الاجتماعية التي تسود في عصر معين والتي يندمج فيها عمل الكتابة ·

اثيرت اعتراضات كثيرة على نقد « جولدمان » الاجتماعي . فقد لام البعض البنيوية التوالدية على عدم كفاية تفسيراتها للعلاقات الديالكتيكية بين الفرد ـ المؤلف وبين الطائفة الاجتماعية · كما لاموها على عدم الاتقان وعلى الصفة المصطنعة للبنيات التي تقدمها كنتائج للبحث وعلى جهلها لسلطان اللغة وعدم اكتراثها بالفن · اما الاسس التاريخية والاجتماعية لكتاب « الأله المختفي » الذي درس فيه « جولدمان » پاسكال وراسين فلم تحظ بقبول اختصاصيي القرن السابع عشر ·

واخيرا قال بعض النقاد بأن تجاهل « جولدمان » للتقليد الديني الطويل الامد الذي ينتمي اليه « پاسكال » و « راسين » يجعل النتائج التي يستخلصها باطلة · وعلى كل حال فاذا كان

أسهام « جولدمان » في معرفة پاسكال وراسين ضئيلا فان ملاحظاته المتعلقةبالمنهجاصيلة تثير الاهتمام وهو يعتبر الان في فرنسا من الممهدين للبحوث الاجتماعية فـــي الادب ٠

## نحو علم اجتماع للاشكال الادبية : ـ

والان يحق لنا ان نتسائل هل بالامكان دراسة « الاشكال الادبية » من الناحية الاجتماعية وهـــل يمكن وضع قواعد لمثل هذه الدراسة ؟ الصعوبـــة بالنسبة لمن يريد الشروع في نقد اجتماعي للادب تكمن في تعرضه لخطر الانزلاق نحو تفسير « حتمي » يلعب فيها البناء التحتي دوره بصورة ميكانيكية ٠ فالاثر الادبي يقدم لنا اولا على هيئة شكل ٠ وكون هذا الشكل منتجا بالمعنى الماركســـي للكلمـــة او انتجته ايديولوجيا معينة لا يمنع من انه هو بالذات منتج ايضا ٠ وقد اكد « جولدمان » متابعا بذلك أثر « لوكاش » بان الاثر يمكن تعريفه في شكله نفســه من ناحية علاقاته بالمجتمع الذي يندمج فيه ٠ فهو ليس انعكاسا شفافاً بل هو ذو دلالة في تمزقاته وفي رفضه . وهكذا فالبحثعنالسعادة لدى «ستندال» واعتباره الحب وافعا اساسيا للوجود ، يتيح لنا ان نصف بصورة دقيقة المجتمع الفرنسي في عصر معين هو عصر « الاصلاح » اي عودة البوربون الى العرش

في فرنسا بعد اندحار نابليون • اي ان هذا الحنين الذي كان يشعر به « ستندال » الى نظام باطني يمكن ان يكشف لنا في نفس الوقت عن البلبلة الاجتماعية التي كانت سائدة في ذلك العهد ، والشكل نفسه هنا يدل على التأصل الايديولوجي للاثر • لذلك فمن المهم ان نلاحظ بان « ستندال » في رواية « الاحمر والاسود » مثلا استخدم من جديد مخطط رواية الفروسية • ومزية « لوكاش » هو انه ربط دائما دراسة القواعد الشكلية للاثر بانبثاقه الاجتماعي • فالرواية التاريخية في نظره تتخلى عن علم النفس المجرد الذي كان مسيطرا على الرواية الكلاسيكية لتظهر الشعور بتاريخية الوجود الانساني • وهي تظهره في شكلها نفسه • اي ان الرواية التاريخية لم تعد تقدم شخصياتها بصورة مجردة باعتبارهم افرادا مستقلين بل صارت كل شخصية فيها تندمج في صيرورة المجتمع • والوجود الفردي في هذه الرواية لم يعد هدفا لضربات القدر بل صار ينجرف في تيار التاريخ الذي ينغمس فيه • « ولوكاش » يبين ان بالامكان ارجاع الروايات التاريخية الى بناء نموذجي تقدم روايات «وولترسكوت» مثالا حسنا عليه : شعب في ازمة ، معسكران متخاصمان ، شخصيات رئيسية على صلة بهذين المعسكرين ،

عواطف غرامية تصطـــدم بهذه الخصومة وهـــذه الازمـــة ٠

ونحن نجد هذا المخطط في رواية « الثـــوار المنكيون » لبلزاك وفي رواية « مانزوني » التاريخية ( الخطيبان ) ٠ فالاثر هنا يعبر في قواعده الشكلية نفسها عن تاريخية الوجود كما صارت نـــدرك في شكلها الجديد في بداية القـــرن التاســـع عشر ٠ والكاتب بالنسبة « للوكاش » ليس خالقا للشـــكل بقدر ما هو كاشف عنه ٠ لان الشكل يكون مـدونا قبل ذلك في المعطيات الاقتصادية والاجتماعية التي يلقي الضوء عليها وهو يعرض نفسـه « كانعكاس عارف للواقع » ٠

هنالك بعض النقاد الشكليين الـــذين رغـــم انتمائهم للماركسية لم يجدوا اكتفاء في مثل هـــذا الاتجاه ٠ فهم يعتقدون بان هذا المنهج في التفسير لا يوضح ما هية الادب ومن الواجب بالنسبة لهم كنقاد ابعاد كل تفسير توالدي للادب وهو ما لا يأخذ بـه « جولدمان » ولا « لوكاش » ٠ كما انهم يريـــدون الاكتفاء بحركة النص الادبي نفسها ٠ ذلك ان الواقع الاجتماعي لاثر ما هو اولا واقع كتابة معينة وواقع العلامات التي تكونها ٠ والمعنى لا يوجـــد بصورة مسبقة على الاشكال كما انه ليس مدونا وراءها بل

الكتابة هي التي تنتج المعنى . وهكذا يريد هؤلاء النقاد الشكليون حصر دراسة المدلولات الاجتماعية في الفضاء الباطني للاثر .

ومهما يكن من امر فحتى لو فرضت مشكلة المعنى نفسها بهذه الصورة فان الشكل لا يمكن ان يفسرها وحده ، ولا بد من ربط الاثر في لغته نفسها بالكليات ذات الدلالة التي توجد في عصر معين .

الفصل الثالث

# المدرسة الظاهراتية : جاستون باشلار

## جاستون باشلار : ( ١٨٨٤-١٩٦٢ )

ولد « جاستون باشلار » في ( بارسوراوب ) وكان في شبابه مستخدما في دائرة البريد . اهتم خلال هذه الفترة بالدراسات العلمية وقد اكتسب بعد مجهود بطولي بذله في التعلم ثقافة فلسفية وعلمية وادبية واسعة . عين بعد الحرب العالمية الاولى استاذا للفيزياء والكيمياء في مدرسة ( بارسوراوب ) وبعد ان اكمل دراسته الفلسفية في ١٩٢٧ اصبح دكتورا في الادب وكتب اطروحة عن فلسفة العلوم . وبعد ذلك اصبح استاذا في كلية ( ديجون ) ( ١٩٣٠ ) ثم في السوربون (١٩٤٠ ) وفي الفترة الاولى من حياته كتب في فلسفة العلوم واهم كتبه ( تكون الفكر العلمي ١٩٣٨ ) وقد توفي في ١٩٦٢ في (باريس) نتيجة اصابته بالتهاب الشرايين. لاشك ان « باشلار » هو المنشيء الاول لما يسمى بموجة « النقد الجديد » في فرنسا. وبالامكان

اعتبار هذا المفكر اللامع المتنوع الذي تبحث مؤلفاته في الفلسفة والعلوم والنقد الادبي ودراسة الشعر من اكثر مفكري القرن العشرين عمقا وتأثيرا . فهو قد ترك طابعه الذي يكثر او يقل وضوحا على جميع النقاد الفرنسيين الشباب مثل : « پولية » و « مورون » و « ستاروبنسكي » و « جولدمان » و «بارت » و « ڤيبير » . كما انه تاثر هو من ناحيته « ببرجسون » و « نيتشه » وبالتحليل النفسي . واهم مزاياه كما بين ذلك صديقه الفيلسوف « جان هيبوليت » هو انه اسس : « فلسفة لفعالية الخلق الانساني ولارادة العقل الذي يمنح المعنى من خلال منظورين منظور العلم ومنظور الشعر » . ( تكريم جاستون باشلار . باريس ١٩٥٧ . ص١٤).

احدث « باشلار » بكتاباته ثورة « كوبرنيكية» في النقد فهو قد اعاد النظر في الخيال واعتبره بعد كبار الشعراء امثال « نوڤاليس » و « بودلير » روح الانسان ذاتها باعتبار الخيال متجها نحو الجسد ومندمجا في العالم . فكل خيال اصيل وديناميكي يقتطع في تبادلاته المستمرة مع الاشياء عالمه الخاص في فوضى الواقع وهذا هو السر في تماسك العوالم الفنية ودوامها كما اوضح ( پروست ) ذلك في روايته ( السجينة ) . والصورة بدلا من ان تكون بقية من بقايا الادراك الحسي توجد بصورة اصيلة واولية .

ومهمة الناقد هي ان يحلم مع الخالق وان يعثر على الصوره الشعرية في انبثاقها وان يتركها «ترن» في ذاته وان يكتشف تنظيمها السري . وقد لاحظ البعض لدى « باشلار » وجود ثمانية مناهج ادبية في النقد واضحة او متقاربة وهذا ما يفسر تأثيره على نقاد ادبيين مختلفين تماما .

يجب ان يكون الناقد حسب رأي « باشلار » موضوعيا وذاتيا في نفس الوقت . والادب يجب ان يتم فهمه بواسطة الصور واصالة الكاتب تقاس بجدة صوره ولهذا يعجب « باشلار » بصورة خاصة بالشعر السيريالي . مم تتألف هذه الصورة ؟ انها قذف واع تقوم به صور النماذج الاصلية اللاشعورية عن طريق الخيال : « لكي تستحق الصورة لقب صورة ادبية يجب ان تتسم بقدر من الاصالة . فالصورة الادبية معنى في حالة كامنة والكلمة تأتي لتتلبس هذا المعنى بحيث تكتسب دلالة جديدة قادرة على اثارة الاحلام. والوظيفة المزدوجةللصورة الادبية هي ان تعني شيئا اخر وان تثير الاحلام بصورة مختلفة . والصورة الادبية لا تنبعث لالباس صورة عارية وهي لا تزود صورة صامتة بالكلام ، بل الخيال فينا هو الذي يتكلم والاحلام تتكلم وافكارنا تتكلم. وعندما يصبح هذا الكلام شاعرا بذاته ، فعندئذ يتوق النشاط الانساني الى الكتابة

اي الى ترتيب الاحلام والافكار . والخيال يغتبط بالصورة الشعرية . فالادب اذن ليس بديلا لاية فعالية اخرى بل هو يروي غليل رغبة انسانية وهو يمثل انبثاقا للخيال » . وهكذا يكتشف « باشلار » مثلا في كتابه ( الماء والاحلام ) وحدة الخيال عند « ادجار ألن پو » الذي تسود فيه صورة الام المحتضرة : « يخفي الخيال تحت اشكال لا حصر لها جوهرا ممتازا ، جوهرا فعالا لا يحدد وحدة التعبير وتدرجه . ونحن لن نلاقي صعوبة في البرهنة بان هذه المادة الممتازة لدى « پو » هي الماء او بصورة ادق ماء خاص ، ماء ثقيل اكثر عمقا واكثر موتا واكثر ركودا من جميع المياه الراكدة ، جميع المياه العميقة التي نصادفها في الطبيعة. والماء في خيال « ادجار پو » يرتقي الى درجته القصوى . فهو الجوهر ، الجوهر الأم » .

تأثر « باشلار » بالتحليل النفسي وبصورة خاصة « بيونج » فهو يميل مثله الى الاخذ بمفهوم اللاشعور الجماعي الذي يصنع الصور البدائية للعالم الخيالي . لكن « باشلار » حاول بصورة خاصة التوصل الى الاشكال المختلفة التي تولدها هذه الصور البدائية لدى الكتّاب وقد اكد على الاخص على الدور الذي تلعبه انطباعات حياة الطفولة وذكرياتها في اعداد الاشكال . وقد اكتشف

« باشلار » مع المدافعين عن التحليل النفسي عدم كفاية النقد الكلاسيكي الذي يرد الخلق الى ما هو شعوري في الانسان « والذي يعتبر الصورة اما زمنية او نسخة عن الواقع وينسى الوظيفة الشعرية التي هي في جوهرها اعطاء شكل جديد للعالم الذي لا يوجد بصورة شعرية إلا اذا اعيد تخيله باستمرار » .

يمكن تقسيم مؤلفات « باشلار » التي تتعلق بالنقد الادبي الى مجموعتين تمثلان مرحلتين من تطوره الفكري . المرحلة الاولى وهي المرحلة القديمة التي تأثر خلالها « باشلار » بالتحليل النفسي وتضم الكتب التي تحلل العناصر الاربعة وهي : ( التحليل النفسي للنار ، الماء والاحلام ، الهواء والاوهام ، الارض وهواجس الارادة ، الارض وهواجس الهدوء ) . اما المرحلة الثانية او المرحلة الجديدة فهي التي نشر خلالها « باشلار » ـ في اواخر الخمسينات ـ مؤلفات تنتمي الى الظاهراتية اكثر من انتمائها الى التحليل النفسي مثل « شاعرية الفضاء» ١٩٥٧ و ( شاعرية احلام اليقظة ) ١٩٦١ .

## المرحلة الاولى :

وفيها يهتم «باشلار» بالنقد الادبي بصورة محضة . وكتبه الاولى هي التي اثرت تأثيرا مباشرا

على النقد الادبي ونحن نجد فيها منذ البداية بعض السمات التي تقربها من الظاهراتية ومن النقد الظاهراتي وهو ما انتهى اليه « باشلار » في المرحلة الثانية من تطوره الفكري .

احد مشاريع « باشلار » الاساسية في النقد الادبي يتلخص فيما يلي : « فصل جميع لواحق الجمال وبذل المجهود لايجاد الصورة المختفية وراء الصور الظاهره والانطلاق الى اصل القوة المتخيلة نفسها » . ( لوتريامون . باريس . ١٩٣٩ ص١١٩) . ولتحقيق هذا الغرض يجب على الناقد الادبي ان يتعمق علم نفس العقد النفسية لان ذلك يتيح للنقد الادبي ان يفهم مشاكل التأثيرات والتقليدات على اسس جديدة . اي ان « باشلار » كما قلنا منذ البداية يطلب من الناقد عندما يدرس اثرا معينا ان يكون ذاتيا وموضوعيا في نفس الوقت وان « يحلم » مع الاثار لا ان يقتصر على « رؤيتها » بصورة جيدة .

تأثر « باشلار » « بيونج » وبنظريته في النماذج الاصلية . فهو ينادي بأن الصور المدركة حسيا والصور المتخيلة عمليتان نفسيتان مختلفتان غاية الاختلاف : « كل ما يقال في كتب علم النفس بصدد الخيال الذي يعيد توليد الصور ، يجب رده الى الادراك الحسي والى الذاكرة . ووظيفة الخيال المبدع تختلف تماما عن وظيفة الخيال المولد للصور

اذ تعود له وحده **وظيفة اللاواقع** التي توازي فائدتها من الناحية النفسية فائدة وظيفة الواقع التي كثيرا ما يشير اليها علماء النفس لوصف توافق الفكر مع الواقـع المطبوع بالقيـم الجماليـة » . ( الارض وهواجس الارادة . باريس . ١٩٤٨ ) .

و « باشلار » الذي يتعقب آثار «يونج» يؤكد بأننا يجـب ان نربط « الحياة الخاصـة للصور » بالنماذج الاصلية التي يكشفها لنا التحليل النفسي. وعندئذ يبدو لنا بأن الصورة المتخيلة هي تساميات لهذه النماذج الاصلية اكثر من كونها اعادة انتـاج للواقع . « ولما كان التسامي عملية ديناميكية وهو اكثر فعاليات النفس طبيعية فسيكون بوسعنا ان نبين بان الصور تنبع من اعماق النفس الانسانية ».

و « باشلار » يعرّف نفسه بانه قارىء متيقظ الى اقصى حد ممكن ،يقرأ الكتـب بامعان محاولا جهد الامكان عدم اشغال فكـره « بعقدة » الكتاب الذي يقرأه . وهو كما يقول لا يقرأ الحكايات لان هـذه يمكن اعتبارها بمثابـة القسم الشعوري من الكتاب ، ويحصر همه في البحث عن صور جديدة قادرة على تجديد النماذج الاصلية اللاشعورية . وجدة هذه الصـور بالنسبة له علامـة على قدرة الخيال الخلاقة . و « باشـلار » يبدو لنا احيانا عالما يحلم مع الاثار التي يقرأها اكثر من كونه ناقدا

ادبيا بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة . فهو في الحقيقة لا يهتم كثيرا بقيم الاثر الجمالية ولا يحفل كثيرا بتركيب الكتاب او بمعناه او باسلوبه . وقد حاول بعض مريديه سد هذا الفراغ في منهجه في النقد . فالادب كما يؤكد « باشلار » يجب « ان يثير الدهشة » وهو يحقق ذلك بواسطة الصور . والنقد كما يراه « باشلار » يتخذ موضوعا له تصنيف الصور الاساسية للخيال ، الا ان اكثر الاشياء اهمية هو جدة الصور ومن ثم اصالة المؤلف . في مقدمة كتابه ( الماء والاحلام ) يوضح « باشلار »بان القوة المتخيلة التي يطلقها فكرنا تتطور وفق محورين مختلفين : فهنالك نوعان من الخيال ، الخيال الشكلي والخيال المادي ، وهذان النوعان لا يمكن فصلهما عن بعضهما تماما ولا بد لاي مذهب فلسفي في الخيال ان يدرس « علاقات السببية بالسببية الشكلية » . ومنهج « باشلار » لدراسة الخيال يصل ذروته في قانون العناصر الاربعة الذي يصنف الخيالات المادية المختلفة « حسب تعلقها بالنار او بالهواء او بالماء او بالارض » . « وباشلار » رغم انه يستخدم تعابير كثيرة اقتبسها من التحليل النفسي الا انه يمنحها معنى خاصا . فالعقد حسب رأيه تحمل معنى خاصا بعيدا عن معنى العقد النفسية فهو يقصد بالعقد النقاط التي تتركز فيها

الاساطير الادبية. وعلى كل حال فان كتب «باشلار» الخمسة الانفة الذكر التي تبحث في الخيال المادي قد اثبتت بان هنالك مجالات في النقد الادبي تتفوق على المجالات التي تقتصر على دراسة الاصول التي تنبع منها الاثار الادبية او على مجرد دراسة التراجم الذاتية للكتّاب ، كما برهنت بان الخيال واللاشعور يلعبان دورا رئيسيا في عملية الخلق الادبي وفي الاثر الادبي نفسه . واذا كان « باشلار » لم يحقق تماما مارمى الى تحقيقه فهو قد دل على الطريق على الاقل والنقد الادبي في فرنسا بعده لا يمكن ان يكون ابدا ما كان عليه في السابق .

## المرحلة الثانية:

اما المرحلة الثانية التي مر بها « باشلار » او المرحلة الجديدة فيمكن ان نطلق عليها تعبير المرحلة الظاهراتية واهم كتبها : ( شاعرية الفضاء ) و ( شاعرية احلام اليقظة ) . يؤكد « باشلار » بان من الواجب عدم اخذ الماضي الثقافي بنظر الاعتبار عندما ندرس الصورة على اسس ظاهراتية ، كما يجب عدم دراسة الشعر ابتداء من قاعدة او مبدأ فلسفي لان مثل هذا الاتجاه يمنع القصيدة الشعرية من اظهار واقعها الجوهري . يجب ان نكون حاضرين امام الصورة . ولا بد لكل فلسفة في الشعر ان تعترف بان الفعل الشعري لا ماضي له وكذلك

لا توجد علافة سببية بين صور جديدة شعرية وبين نموذج اصلي يكمن في اللاشعور لان الصورة ليست خاضعة لدفعة او لسورة ما كما انها ليست صدى للماضي . والصورة الشعرية بالنسبة « لباشلار » في هذه المرحلة الثانية من تطوره الفكـري ، تملك كيانها الخاص وديناميكيتها الخاصة . والاسباب التي يوردها علماء النفس وعلماء الطب النفسي لا يمكن ان تفسر ابدا الخاصيات المدهشة التي تنطوي عليها الصورة الجديدة . وهو يقول في كتابه ( شاعرية الفضاء ) : « من اجل ايضاح مشكلة الصورة الشعرية فلسفيا يجب ان نلجأ الى فلسفة ظاهراتية للخيال . ويعني ذلك دراسة ظاهرة الصورة الشعرية عند انبثاق هذه الصورة باعتبارها نتاجا مباشرا للقلب وللنفس ولكيان الانسان في واقعه الحاضر » .

من الواضح ان منهج « باشلار » الجديد هذا متميز تماما عن منهجه السابق . فهو قد ابتعد كثيرا عن موقف « يونج » وعلى العكس اقترب من « سارتر » ومن الفلاسفة الوجوديين . ومع ذلك فهنالك مشكلة يمكن اثارتها بصدد هذا المنهج الجديد . فبالرغم من اهمية دراسة الصورة من وجهة النظر الظاهراتية الا ان هذه الدراسة تجعلنا نهمل او نحذف اصل الصورة ـ سواء اكان هذا الاصل

شعوريا ام لا ـ وهذا الحذف يؤدي بنا الى انكار واقع لحظة هامة من لحظات العمليــة الخالقــة . لاشك ان هنالك بعض النقاد الذيــن لا يهتمون الا بالنص الذي امامهم ومثل هـؤلاء النقاد يمكن ان يكتفوا بالمنهــج الظاهراتي . الا ان بعض النقــاد يريدون تأسيس منهجهم على فلسفة معبنة للخيال وهؤلاء لا يمكنهم تجاهل اصل الاثر . « وباشلار » نفسه يوضح لنا الســبب الــذي حمله على تغيير نظرته السابقة والمنهج الذي اتبعه في المرحلة الاولى من مؤلفاته . فهو يقول : « في مؤلفاتنا السابقة التي تخص الخيال كنا في الحفيقة قد فضلنا ان نتخــذ موقفا موضوعيا الى اقصى حد ممكن امام صــور العناصر الاربعة للمادة . وقد حاولنا اتباعا لمناهج فلسفة العلوم اعتبار الصور خــارج كل محاولــة للتفسير الشخصي . تم بدا لي هذا المنهــج شيئا فشيئا رغم الحذر العلمي الذي يتصف به غير كاف لتأسيس ميتافيزيقا للخيال . أليس هذا الاتجــاه الحذر ، اذا اخــذنا ، بمفــرده : نوعــا من الرفض للانقياد للديناميكية المباشرة للصورة ؟ » .

وهكذا فالظاهراتية وحدها « أي تأمل انطلاق الصورة في شعور فردي معين » بوسعها مساعدتنا على انعاش ذاتية الصور وعلى مقياس قوة عبورها من ذاتية الى ذاتية ومعنى هذا العبور . « وباشلار »

يقول بأن القارىء يجب ان لا يعتبر الصورة موضوعا او بديلا عن موضوع بل يجب ان يستحوذ على واقعها الخاص المتميز .

لقد وجه « باشلار » النقد الادبي الفرنسي توجيها جديدا ومؤلفاته تحتوي على عناصر جديدة ممتازة : اهتمامه وشغفه بالخيال الخالق ، سحر اسلوبه ، ابتعاده عن النقد الاكاديمي الجامد ، الدور الممتاز الذي يمنحه للا شعور في الخلق الادبي . وهذا يعني بان «باشلار» بحدسه وتقنياته وتحليلاته قد مهد الطريق لرواد النقد الجديد الذين اعقبوه. كان الناقد « مارسيل ريمون » قد تأثر به منذ الفترة التي تسبق الحرب العالمية الثانية عندما كتب مؤلفه الهام ( من بودلير الى السيريالية ) ١٩٣٣ وكذلك « ألبير بيغان » في كتابه الشهير ( الروح الرومانتيكية والحلم ) ١٩٣٧ ، كما ان كتب « باشلار » الاخيرة تركت طابعها في النقاد الجذريين وقد اقر « سارتر » و « بارت » بفضله عليهما ؛ وهنالك نقاد معاصرون عديدون يعتبرون من سلالة « باشلار » اهمهم « جورج پوليه » و « جان بيير ريتشار » .

## جورج پوليـه :

اذا كان « باشلار » يجدد النقد بانطلاقه من علم نفس المادة فأن « جورج پوليه » يجدده بانطلاقه من علم نفس الاشكال ومن مقولتي : المكان والزمان. اي ان يستعين بالتحليـلات الظاهـراتية للمكـان والزمان للعثور على التجربة الاولى لكاتب او مايمكن تسميته « بكوجيتو » هذا الكاتب . فهـو يتسائل ما الموقف الذي يتخذه الكاتب امام المكان والزمان ثم يحاول بعد ذلك ان يجد في كتابات هذا الكاتب موقفا ابتدائيا يأخذه على عاتقه ويسعى بصـورة لا شعورية الى الهروب منه او الى تنظيمه وفي هذه الحالة يصبح الاثر علامـة على انتصـاره او علـى اخفاقه . يستوحي « جورج پوليه » بعض مشاهير النقاد في الفترة مابين الحربين امثال « تيبوديه » و « ريڤيير » و « دي بوس » و « رامون فرنانديز » كما انه متأثر « بمارسيل ريمون » بصورة مباشرة . اهم كتبه : ( دراسات في الزمن الانساني ١٩٥٠ ) ( المسافة الباطنية ١٩٥٢ ) ( تحولات الدائرة ١٩٦١) ( الفضاء البروستي ١٩٦٢ ) ( ثـلاث مقـالات في الميثولوجيا الرومانتيكية ١٩٦٦ ) .

هدف النقد كما يعتقد « پوليه » هو « الوصول الى معرفة صميمة بالواقع موضوع النقد . الا ان

مثل هذه الصميمية ليست ممكنة الا بالحد الذي يصبح فيه الفكرُ الناقد الفكرَ موضوع النقد ، اي بالحد الذي ينجح فيه الفكر الناقد في اعادة الاحساس بما احسه الفكر موضوع النقد وفي اعادة التفكير بما فكر فيه وفي اعادة تخيله من الباطن . لاشيء اقل موضوعية من مثل هذا الاتجاه الفكري . فالنقد بعكس ما يمكن تصوره يجب ان يتجنب الاتجاه الى موضوع اي كان – حتى لو كان هذا الموضوع شخص المؤلف باعتباره الغير او اثره باعتباره شيئا ما – اذ ان ما يجب ان ندركه هو ذات معينة اي فعالية روحية لا يمكن فهمها الا اذا وضعنا انفسنا في مكانها وفي منظوراتها ، وبالاختصار ان نجعلها تلعب من جديد في داخلنا دورها كذات » .

هذا النقد الذي يمكن ان نسميه بالنقد الاندماجي او التماثلي يفترض ان يصبح الناقد انسانا آخر وان يعيد في نفسه حركات الفكر الخالق. كل ما هو خارج عن الاثر لايهم الناقد وكل بحث يصبح باطنيا للعثور على التجربة الاولية للخالق . او كما يقول « جورج پوليه » « لا يوجد نقد حقيقي من دون تطابق شعورين » .

لا يحفل « پوليه » بالتحليل النفسي الفرويدي ولا يعتبره جوهر كل نقد وغايته القصوى كما تفعل المدرسة الفرويدية . كما انه يتجنب النقد

التاريخي والاجتماعي وحتى النقد الجذري . وفي رأيه ان الناقد يمكن ان يستعين بكل هذه المحاولات العلمية في فهم الاثر لكن بشرط ان يندمج ولو بصورة جزئية بهذا الاثر المدروس الذي تعتبر معرفته وفهمه والاندماج فيه الغايات الحقيقية للنقد .

وهكذا« فبوليه » يؤكد على الذاتية ويجعل النقد مجالا تسيطر عليه وجهة النظر الذاتية وهذا ما يجعل غايته ومنهجه نسبيين : فيما يتعلق بالناقد الفردي وفيما يتعلق بالاثر موضوع النقد . وهو يعتقد بان الناقد اذا لم ينجز هذا العمل الذاتي المشار اليه محكوم عليه أن لا يرى الا الاوجه الخارجية للمخلوقات وللاشياء وبالتالي لا يعبر إلا عنها مهملا ذاتية الكاتب وتجربته الاولية . « النقد العلمي كالنقد العاطفي لا يحصلان ابدا ، الواحد مثل الآخر ، الا على ما هو موضوعي ، الا على « موضوعات للفهم » . فالنص الادبي هو « قبل كل شيء واقع حي شاعر ، فكرة تفكر في نفسها واثناء تفكيرها في نفسها تصبح قابلة للتفكير بالنسبة لنا ، صوت يتحدث الى نفسه واثناء حديثه يتحدث الينا من الباطن » .

والناقد كما يقول « پوليه » هو الشخص الذي يبدأ بان يكون شخصاً آخر والذي يقبل ان

يعيش عقليا حياة مختلفة عن حياته الخاصة ، اي انه يحقق عمليه مماثلة لتلك التي يدعو اليها « باشلار » بان « نحلم جيدا » مع الاشياء بدلا من ان نراها . والقراءة لا تنقلنا الى عالم جديد فحسب بل تنقلنا الى كائن جديد وعندئذ تصبح عملية النقد تحولا يندمج فيه الوجود بالمعرفة بحيث يكّونان كلا لا يتجزأ . وهي تلغي التمييز بين الخارج والداخل، بين الشيء المتأمل والذات المتأملة وبهذا المنظور يصبح كل شيء باطنيا .

وهنا يمكن الاعتراض على « پوليه » بان الناقد مهما يفعل لا يمكنه ان يندمج تماما بشعور الكاتب اثناء عملية الخلق بالاضافة الى ان الاثر كالحلم بالنسبة للتحليل النفسي يمكن ان يعبر عن شيء اخر . فهنالك خلف النص فكر يمكن ان يكون قد شوه او غير الفكرة الاولية التي كان يقصدها ، والناقد عاجز عن سبر غور هذا السر . كل ما يستطيع الناقد ان يفعله هو ان يعيد تفسير النص او ان يعيد خلقه من وجهة نظره الخاصة لا من وجهة نظر الخالق . لاشك ان الشخص الوحيد الذي يمكن ان يدلي بشهادته عن خلق الاثر هو المؤلف نفسه . ولكن حتى هذا الشاهد لا يمكن الاطمئنان الى شهادته حسب رأي بعض مدارس النقد لانه لا يمكن باي حال من الاحوال ان يكون شاهدا ممتازا ورأيه في

خلق اثره لا يختلف عن الآراء الاخرى . ومهما يكن من امر فان مهمة الناقد حسب راي « پوليه »مهمة متواضعة لانهــا لا تهتم إلا بالعمليــات الخياليــة و « بالشعور » الذي يتدخل في عملية الخلق . وكل هذا لا يقلل من اهمية اثار « جورج پوليه » النقدية. فهو ناقد بارع ايحائي لامع في اغلب الاحيان كما انه شاعر بالمشاكل التي يثيرها مذهبه . لقد تساءل في دراسته التي كتبها عن « ستاروبنسكي » قائلا : « ما هو النقد ؟ اهو الاندماج ام البقاء على مسافة ؟ اهو حب شيء معين ام الحكم عليه ؟ » . وهو يؤكد بان هذه هي المشكلة المركزية لكل نقد ادبي . فهو « كمارسيل ريمون » و « ستاروبنسكي » يميل الى مماثلة النقد بالحب ، وثلاثتهم يتجهون نحو نزعة صوفية ونحو نوع من الانطباعية وهذا ما يبعدنا عن صفة النقد العلمي الذي تتصف به بعض مدارس النقد الجديد .

## جان پيير ريشــار :

يقترب « جــان پيير ريشار » من مواقــف « جاستون باشلار » النظرية بصورة صريحة وهو « كسارتر » يحاول العثور على القصد الاساسي أو « المشروع » الذي يسود مغامرة شاعر ما او كاتب معين ، لكنه يسعى الى الاستحواذ عليه في مستواه

الاكثر اولية ، المستوى الذي يؤكد نفسه فيه باكبر قدر ممكن من التواضع ولكن باكبر قدر من الصراحة: وهو مستوى الاحساس الخالص والعاطفة الخام او الصورة وهي في طور النشوء والتكون . اي ان ما يهم « ريشار » هو الاتصال الاول للكاتب بالعالم على مستوى الاحساس . فهو يسجل في كتابات الكاتب « كل ما يخص الاضواء والعطور والمشاهد والمواد والاصوات وبالخلاصة مجموعة الصفات او الماهيات التي يثيرها المؤلف » . ثم يحاول ربط هذه المواضيع بعضها بالبعض الآخر لكي يعيد بناء نظام او يعيد تأسيس مسيرة معينة قام بها الكاتب والانسان .

ونحن نتعرف هنا على المشروع الذي يطمح اليه « سارتر » لكن بحث « ريشار » لا يستبعد الادب والصفات الجمالية للاثر الفني كما يفعل « سارتر » وهو يقول : « الكتابة هي الاخرى جزء من التجربة الصميمة التي يعيشها الكاتب ، فهي تقتبس تركيبات هذه التجربة ولكن لتغيرها ولتحول مجراها . لماذا نكتب كما يقول « رامبو » ان لم يكن لتغيير حياتنا ولا كتشاف عالم يكون عالمنا الحقيقي ؟ » .

اهم مؤلفات « جان پيير ريشار » هي ( الادب والاحساس ١٩٥٤ ) ( الشعر والاعماق ١٩٥٥ )

وكذلك اطروحته عن ( العالـم الخيالـي لمالارميه ١٩٦١ ) و (احدى عشرة دراسة في الشعر الحديث ١٩٦٤ ) و ( دراسات في الرومانتيكية ١٩٧١ ) .

في كتابيه الاولين يعطي « جان پيير ريشار » الاولوية في منهجه النقدي للاحساس ثم ينتقل بعد ذلك الى التأمل والمجال الواعي لدى الكاتب والامر بالنسبة له يتعلق « بالاختيارات والافكار المتسلطة والمشاكل التي تكمن في اعماق الوجود الشخصي ». وهو في كتاب ( الشعر والاعماق ) يدرس بصورة خاصة تراكيـب احـلام اليقظة متابعا بذلك اثـر « جاستون باشـلار » . واطروحته عن ( العالـم الخيالي لمالارميه ) تقدم لنا « مالارميه » جديدا كل الجدة فهو يريد في هذا الكتاب البحث عن « المركز» في شخصية « مالارميه » الخالقة ولتحقيق هـذا الغرض يحـاول تأليف « متحـف » من الصـور والمواضيع والانـوار والايقاعـات المفضلة لـدى « مالارميه » . وكل هذه الاجسـام والجواهـر والاذواق هي « الاسس ووسائل التعبير الاوليـة للحركة التي يبتدع بواسطتها مالارميه نفسه » اي انه لا يكتشف تركيبا بل اتجاها يريد متابعة تقدمه باخلاص . « بدلا من ان نبقى على مدخل الاثر ، حاولنا ان نتأمل انبساطه. والنقد كما يبدو لنا تجوال وليس القاء نظرة او موقف . فهو يتقدم بين المناظر

التي يفتح تقدمه منظوراتها وينشرها ويعيد طيها. واذا اراد ان لايقع في تفاهة اثبات الحالة او ان تبتلعه حرفية ما يريد نقله فمن الواجب عليه ان يتقدم دائما وان يضاعف زواياه دائما ووجهات نظره . وهو كالجبليين في بعض الممرات الوعرة لا يتقي السقوط الا بواسطة استمرار اندفاعه . اما اذ تثبت وتوقف فانه يسقط في التعليق الثرثار او في المجانية » . ( العالم الخيالي لمالارميه ص : ٣٥ ) .

رغم تأثر « جان پيير ريشار » بـ « باشلار » فأن يرتبط بصورة اساسية ببحوث « جورج پوليه » والحقيقة اننا لا نجد لديه الا اشارات نادرة الى محتوى نقد « باشلار » ، فقانون « العناصر الاربعة » لم يترك أثرا لديه ، ومذهب « باشلار » يقتصر لديه على بعض الاستدعاءات لفكرة «الصورة اثناء نشوئها » ولاحلام اليقظة وللصفة الثانوية للبحث النظري . بينما يبدو تأثير « پوليه » على العكس من ذلك اساسيا . فكما يدرس « پوليه » ( تحولات الدائرة ) لدى طائفة من الكتّاب ، كذلك يبحث « ريشار » عن نوع من تجربة الهوة لدى « نيرڤال » و « بودلير » و « رامبو » و « فيرلين » . « هوة الموضوع والشعور والغير والعاطفة واللغة ». « فالوجود بالنسبة لهم ضائع تماما في العزلات العميقة وهو يظهر للحواس وللشعور في قلب هذه

الاعماق . والامر بالنسبة لهم يتعلق أذن بالتغلب على هذه الاعماق والتجول فيها وترويضها » .

لكن « ريشار » لا يهتم بالشكل فقط كما هي الحال لدى « پوليه » بل يهتم بشخصية الكتّاب والشعراء ، والنـوع الادبي الـذي يفضلـه هو : الدراسة التي تتعلق بموضوع واحد .

أن اطلاع « ريشار » الواســع يضاف اليـه تحليلاته للاذواق والانطباعات ، كل ذلك يتيح لـه التوصل الى معرفة الكاتب او معرفة اسلوبه بصورة جيدة . ولاشك ان هذه المعرفة تبقى ذاتية ، لكن « ريشار » يعتقـد ان التركيبات الباطنيـة هـي الوسيلة الوحيدة للصعود الى مركز المشاعر والى احلام اليقظة والاحساسات .

## الفصل الرابع

# المدرسة الوجودية

# جان پول سارتر

### جان پول سارتر والالتزام : ـ

بدأ سارتر مهمته كناقد عندما نشر في بعض المجلات قبل الحرب العالمية الثانيـــة مقالات عـــن « فوكنر» و « دوس پاسوس » و « جورج باتاي » و « يونج » و « كامو » وموريـــاك .. واخـــرين ، اعتبرت هامة في تاريخ النقد الادبي . واضاف الى ذلك بعض المقدمات التي كرســـها للكتاب الشباب كمقدمته الشـــهيرة لروايـــة « ناتالي ســـاروت » ( صورة رجل مجهول ١٩٤٧ ) كما نشر خلال هذه الفترة دراسته الهامة ( ما هو الادب ؟ ) التي يثير فيها ثلاثة اسئلة : ماهي الكتابة ؟ ولماذا نكتـــب ؟ ولمـــن نكتب ؟

يجيب سارتر على هذه الاسئلة الثلاثة بالالتزام الكامل : فالادب والنشر خاصة وقبل كل شيء عنصر كفاح بالنسبة لانسان **اختار** الكتابة . وهـــو يدين

سلبية الفنان الذي يحلم منذ مئة عام بتكريس نفسه لفنه بكل براءة . والكاتب سواء اراد ذلك ام لا ، مشترك في حوادث عصره وله ضلع فيها ولذلك فهو مضطر الى الكفاح في عالم وواقع منغمس فيهما ، كما انه مكلف ان يقدم شهادة عن عصره وان يجعل كتابته « تاريخية » اي ان يغير مطاليبه التي تخص الشكل والاسلوب ويجعلها مطاليب « مادية متسمة بتاريخ معين » .

ونحن هنا ازاء احدى الافكار الاساسية للنقد الحديث وهي ان وظيفة الادب لم تعد خلق الجمال فحسب بل يجب ان يكون الادب مظهرا عاما من مظاهر الشعور الانساني وبالتالي ان يكون «ملتزما» دائما قليلا او كثيرا . فالكتابة بالنسبة « لسارتر » كيفية معينة في التصرف وهي « عمل كاشف » والكاتب لابد ان يبلغ رسالة الى معاصريه . اي ان الادب يجب ان تكون له « وظيفة اجتماعية »والكاتب مهما يفعل هو « في موقف » دائما ويجب ان يساهم في النضال السياسي بواسطة كتاباته . وهكذا يهتم « سارتر » في آن واحد بعمليات الخلق من جهة ، ومن جهة اخرى بالعمل الاجتماعي والسياسي والاخلاقي الذي يتم بواسطة الادب . وعلى هذه الصورة فيبدو ان « سارتر » يعطي اهمية للكاتب اكثر من اثره ولايهتم كثيرا بالاسلوب باعتباره اسلوبا،

فهو يهتم بقضية « كالاس » لدى ڤولتير وبمقال « انا اتهم » الذي كتبه « زولا » وهو يقول : « في هذا العصر يعامل بشيء من الازدراء الكتاب الذي لا يكون التزاما . اما الجمال فانه يأتي بصورة زائدة، عندما يستطيع ذلك » .

## منهج التحليل النفسي الوجودي : ـ

اثرت الفلسفة تأثيرا كبيرا في النقد . « فبلانشو » درس « هوسيرل » و « هيدجر » وتأثر بهما في نقده الادبي . و « باشلار » فيلسوف وناقد في نفس الوقت . لكن هذه العلاقة لم تظهر بصورة مباشرة كما ظهرت في منهج « سارتر » في النقد الذي يسميه « بالتحليل النفسي الوجودي » والذي كرس له فصلا في نهاية كتابه الفلسفي ( الوجود والعدم ) ١٩٤٣ .

بالرغم من ان « سارتر » يعترض على التحليل النفسي الفرويدي وبالرغم من نفيه لفكرة «اللاشعور» الذي يعتبره فرضا اوليا مطلقا فانه يهتم كثيرا بنظريات « فرويد » سواء في كتاباته الفلسفية أم في مؤلفاته النقدية . وهو عندما يعرض منهجه المتميز في التحليل النفسي الوجودي يبادر الى وضع مبدئه وهو :

« ان الانسان كلية وليس مجموعا وبالتالي فهو يعبر عن نفسه بكليته في اكثر تصرفاته سطحية واكثرها تفاهة . وبعبارة اخرى ليس هنالك ذوق او عادة او عمل انساني لا يكون كاشفا » .

و « سارتر » يؤكد بان الكائن الانساني صفحة بيضاء وانه يؤسس نفسه وفق مشروع اساسي : اي ان جميع الاختيارات الثانوية تتوحد في « اختيار اصلي » واحد . و « سارتر » مثل « فرويد » يعتقد بان غرض التحليل النفسي هو « تفسير التصرفات التجريبية للانسان » وان نقطة الانطلاق هي التجربة ولا توجد هنالك معطيات اولية : كالميول الموروثة والخلق .. الخ . والتحليل النفسي الوجودي لا يعرف شيئا قبل الانبثاق الاصلي للحرية الانسانية وهو يعتبر ان الانسان موجود في العالم ولا يمكن التساؤل عن وجود شخص معين من دون ان نأخذ بنظر الاعتبار بانه في موقف . قلنا ان التحليل النفسي الوجودي يرفض فرضية « اللاشعور » الاولية ولا يأخذ بها . فالواقعة النفسية بالنسبة له تقع على مستوى الشعور . لكن اذا كان المشروع الاساسي تعيشه الذات بصورة كاملة وبالتالي فهو شعوري بصورة تامة فان هذا لا يعني ابدا انه يجب ان يكون « معروفا » من قبلها.

فالناقد الوجودي يجد نفسه امام اثر مؤلف معين كما يجد المحلل النفسي نفسه امام اعمال حياة معينه : والاثر والاعمال كلاهما تركيبات وقتية اي انهما تعبيرات رمزية عن اندفاعة عامة لحياة معينة. وفهم الاثر هو الاتصال بهذه الاندفاعة كما ان توضيح معناه هو ان نبين كيفية ظهوره وتحليل الاثر هو ربط المعاني المختلفة ( الاسلوبية والجمالية والتاريخية ) بهذا المشروع الاساسي القادر وحده على ضمان هذه الوحدة القابلة للفهم .

وتعريف هذا المشروع او هذه الاندفاعة هو تماما بالنسبة للناقد العثور على « الكوجيتو » الاصلية السابقة على كل تأمل عقلي لدى الكاتب . اي هذا الاستحواذ الاول على العالم وعلى الغير بواسطة الشعور وبواسطة العلاقات العاطفية التي يتسم بها هذا الاستحواذ . لكن هذه الكوجيتو ( وهذا فرق جوهري بين التحليل النفسي الكلاسيكي وبين التحليل النفسي الوجودي ) ليست ثابتة ، والزمن الحي فيها ليس زمن تكرار بل هو زمن مبدع. او كما قال « سارتر » في كتابه عن « جان جنيه » ( القديس جنيه : ممثل وشهيد ١٩٥٢ ) متحدثا عن اختيار « جنيه » بان يكون قديسا ومجرما : « هذا القرار المزدوج لا يبقى جامدا بل هو يحيا ويتغير ويثري خلال السنوات ويتحول باتصاله بالتجربة

وبديالكتيك كل عنصر : ونحن علينا ان نتابع هذا القرار في تطوره ( القديس جنيه . ص : ٦٧ ) بعد ان ينطلق النقد الوجودي من الاثر كمجموعة من التركيبات الادبية وكتنظيمة للغة معينة فانه ينتقل مما « يقوله » الاثر في الكلمات الى ما هو « معبّر عنه » بواسطة الاثر اي الى كل ما يعبر عنه وراء وعبر ما يقوله وكذلك وفي نفس الوقت الى كل مايسكت عنه . وهـذا العمل للتوفيق بين ماهو ضمني وماهو صريح هو الهدف الاساسي للنقد . اي انه يريد ان يستخلص من الاثر معناه الكامل وان يعطي اللغة بعدها الوجودي باعتبارها الدعامة الوحيدة التي تستند اليها الدلالات المختلفة . واذا كانت الكتابة كيفية في الوجود فهي تحيلنا بدورها الى حضور الكاتب فيها وبواسطتها . فاسلوب الكاتب يشير اذن الى الاختيار الوجودي الذي يحققه هذا الكاتب .

وبالنسبة للنقد الادبي يجب ان ينطلق مدار الفهم من الاثر الى المؤلف ليعود الى الاثر ، لا من المؤلف الى الاثر لكي ينغلق ثانية على المؤلف . فبدون مؤلف معلوم توجد آثار ، بينما لا يوجد مؤلف بدون آثار معلومة . اي ان الفهم النقدي يجب ان يكون بعكس الفهم التاريخي فهنالك مآسي « راسين » اولا ثم « راسين » بعد ذلك .

وبالخلاصة فاذا كان من الواجب على النقد الكامل حسب وجهة النظر الوجودية أن يوضح العلاقات بين معنى خلق ادبي معين وبين المشروع الاساسي لحياة معينة فان دوره هو أن يسخر فهم الحياة لخدمة فهم الاثر وليس العكس. « فراسين » الوحيد الذي نصادفه في مجال النقد الذي نختاره هو « راسين » الموجود في مآسيه وبواسطتها . وهذه المآسي هي نقطة الاتصال الاول والاخير « براسين » باعتباره كاتبا . اي ان الكتابات هي الكلية الوحيدة ذات الدلالة التي على الناقد ان يعرفها . وهذا هو الهدف الذي يضعه النقد الوجودي ويسعى الى تحقيقه . هل نجح في ذلك ؟ طبق « سارتر » تحليله النفسي الوجودي على الشاعر « بودلير » في كتابه ( بودلير ـ ١٩٤٧ ) وعلى جان جنيه في كتابه ( القديس جنيه : ممثل وشهيد ١٩٥٢) واخيرا على «فلوبير» في كتابه الضخم (معتوه العائلة : ١٩٧١ ) .

ويجب ان نلاحظ بان « سارتر » قبل اصدار دراسته عن « فلوبير » نشر كتابه الفلسفي ( نقد العقل الديالكيتكي ) ١٩٦٠. الذي تجسد فيه تطور « سارتر » الفلسفي هذا التطور الذي أثر على دراسته النقدية ايضا فيما يتعلق « بفلوبير » . « فسارتر » في كتابه ( نقد العقل الديالكتيكي ) تأثر

بالماركسية وبالعلوم الاجتماعية والاقتصادية وكذلك بالفرويدية من ناحية اعتبار « الطفولة » فترة اساسية في تكوين حياة الانسان . وفي كتابه ( الكلمات ) طبق « سارتر » منهج التحليل النفسي الوجودي على نفسه بمعنى من المعاني .

يبدأ « سارتر » دراسته عن « بودلير » بالتساؤل عما اذا كان الشاعر قد حصل على الوجود الذي يستحقه وكتابه كله محاولة للاجابة على هذا السؤال . ويذكر « سارتر » بعض الوقائع المعروفة عن « بودلير » : موت ابيه ، انشغافه بامه وزواج هذه الاخيرة مرة ثانية : « كان عمر بودلير ست سنوات عندما توفي ابوه وكان يعيش في حالة عبادة لامه كما كان : مفتونا محفوفا بالرعاية والعناية . لم يكن يعرف بعد انه يوجد كشخص لكنه كان يشعر بنفسه متحدا بجسد امه وبقلبها بنوع من المشاركة الاولية الصوفية . كان يغرق في الدفء الحلو لحبهما المتبادل ، لم يكن هنالك سوى بيت واحد ، عائلة واحدة ، سوى زوجين يتبادلان حبا محرما ... وفي تشرين الثاني من عام ١٨٢٨ تركته هذه المرأة التي طالما احبها وتزوجت ثانية بجندي ووضع «بودلير» في مدرسة داخلية . اعتبارا من هذه الفترة اصيب بهذا « الصدع » الشهير ونحن نلمس هنا الاختيار الاصلي الذي اختاره بودلير لنفسه ، وهذا الالتزام

المطلق الذي يقرر كل منا واسطته في موقف معين ما سيكونه وما هو عليه .

فبودلير بعد ان هجر ونبذ اراد ان يأخذ على عاتقه هذه العزلة وصار يطالب بوحدته من اجل ان تصدر عنه على الاقل لا ان يضطـر الى معاناتها . شعر بواسطة هذا الكشف المفاجيء عن وجـوده الفردي بانه شخص اخر غير ما كان عليه لكنه اكد في نفس الوقت هذه الغيرية واخذها على عاتقه في حالة من الذل والحقد والكبرياء . من الآن فصاعدا جعل من نفسه شخصا آخر في سورة من الغضب العنيد الحزين ، شخصا آخـر غير امه التـي كان متحدا بها والتي نبذته ، شخصا آخر غير رفاقـه الغلاظ القلب الذين لا يكترثون له : فهو يشـعر بنفسه ويريد ان يشعر بنفسه بانه وحيد متفرد ، وحيد الى اقصى حدود المتعة المنعزلة والى اقصى حدود الارهاب » . ويسـتخلص « سـارتر » ان « بودلير » اختار نفسه بحرية ككاتـب وكانسـان مضطهد وحرية هذا الاختيار تميز بصورة جوهرية موهبة « بودلير » الادبية وحياته . وهذا التحليل « لبودلير » نفّاذ للغاية من ناحية فهمه لنفسـية الشاعر لكن « سارتر » كما لامـه على ذلك بعض النقاد لا يحلل الصفـات الجماليـة لآثار بودلـير ولا يستشهد باشعاره بصورة كافية وهو يعالج احد

كبار الشعراء الفرنسيين كناثر اعتيادي . ثم اننا بعد قراءة كتابه عن « بودلير » لا نستطيع ان نمنع انفسنا من التساؤل عما اذا كان « بودلير » على هذه الدرجة من الشعور بما يفعله وعما اذا لم يكن « سارتر » هو الذي يحس ما يجب ان يشعر به « بودلير » .

اما « جان جنيه » فقد درسه سارتر وفق نفس النموذج من التحليل : « اريد ان ابين حدود تأويل التحليل النفسي والتفسير الماركسي وبأن الحرية وحدها قادرة على تقديم عرض للشخص بكليته ، وان اظهر هذه الحرية في صراعها مع المصير ، في باديء الامر مرهقة مسحوقة بحتميات هذا المصير ثم منقلبة عليها لتهضمها شيئا فشيئا ، وان ابرهن بان العبقرية ليست هبة بل هي المخرج الذي نبتدعه في حالات اليأس ، وان اعثر على الاختيار الذي يقوم به الكاتب لنفسه ولحياته ولمعنى العالم الذي يشمل حتى تركيب صوره وخاصية اذواقه ، وان اعرض بالتفصيل قصة تحرير معين . هذا ما أردت تحقيقه والقاريء وحده سيقول عما اذا كنت قد نجحت في ذلك ام لا » . ( القديس جنيه : ممثل وشهيد . ص : ٥٣٦ ) وقد استخلص « سارتر » من دراسته بان «جان جنيه» هو الآخر كان ضحية قوى اعتدائية ذاتية مدمرة لكن الانا الخالق بقي لديه كما لدى «بودلير»

حرا يؤكد نفسه ضد الاخرين . فوجيء « جـان جنيه » عندمـا كان عمره عشر سـنوات متلبسـا بالسرقة واهين نتيجة ذلك . ومن ذلك الحين صار يؤكد ضد الجميع بانه « سيكون السارق » فاختيار الشر لديه كما لدى « بودلير » فرض عليه من الخارج لكن الشر الذي اختاره « جنيه » كان اجتماعيا على عكس الشر الذي اختاره « بودلير » والـذي كان ميتافيزيقيا بصورة اساسية . كان « جنيه » قد ارتكب اعمالا يعتبرها المجتمع خطرة ويعاقب عليها ، فشره شر ايجابي بصورة جوهرية بينما شر «بودلير» سلبي . ولعل هذا هو السبب الذي جعل «سارتر» يعجب « بجنيه » ويدين « بودلير » وربما يديـن عن طريق هذا الاخير الشعر وخاصة فكرة الفن من اجل الفن كلها .

اما مؤلف « سارتر » الاخير عن « فلوبير » ( معتوه العائلة ) ١٩٧١ ــ ١٩٧٢ والذي يتجاوز الالفي صفحة فانه يحدد ما يطمح الى تحقيقه نقد « سارتر » كله . فالفيلسوف ، باعتبـاره محلـلا نفسيا وماركسيا ووجوديا في نفس الوقت ، يحاول ان يجيب على السؤال التالي : « ماذا يمكن ان نعرف اليوم عن حياة انسان ما ؟ » . اي انه اراد ان يكشف عن « فلوبير » بكليته وان « لا يدع شيئا في الظل » .

وهذه في الحقيقة هي المشكلة الاساسية للنقد صيغت هنا بعبارات جديدة . وهي العثور على الرابطة بين الانسان واثره . وكما يقول « سارتر » في كتابه ( نقد العقل الديالكتيكي ) : « الحياة ينيرها الاثر وكأنها واقع يوجد تحديده الكامل خارجا عنه : في الظروف التي تنتجه وكذلك في نفس الوقت في الخلق الفني الذي يحققه وينجزه من خلال التعبير عنه . وهكذا فالاثر عندما نتعمق في تقصيه يصبح افتراضا ومنهج بحث من اجل انارة سيرة الحياة » . ولكي يحقق « سارتر » مشروعه يتبنى موقف « معرفة الغير » اي انه يضع نفسه مكان « فلوبير » ثم يقوم ببحثه بواسطة حركة مستمرة من الذهاب والاياب بين الفرد واثره وتاريخ عصره وهو مايسميه « سارتر » بالمنهج «التقدمي ــ الارتدادي» . وهكذا يكشف « سارتر » النضال المستمر « لفلوبير » الشاب الذي حاول الافلات من الاستلاب الاجتماعي البورجوازي فوقع في استبداد الفن وهذا ما يفسر القواعد الصارمة التي فرضها « فلوبير » على نفسه في الكتابة . او كما يقول « سارتر » : « لم يستطع استبدال الوجود البورجوازي الا بالوجود من اجل الفن » .

والحقيقة ان « سارتر » الكاتب موجود بكليته خلف هذه الشخصية التي رسمها « لفلوبير » او

كما قال الناقد « سيرج دبروفسكي » : « فلوبير هذا بقلم سارتر ما هو الا سارتر بقلم فلوبير » . قال احد النقاد متحدثا عن نقد « سارتر » الادبي بان هـذا النقد كان يمكن ان يكون مخيبا للامل مثيرا للضجر لو كان لدى شخص اخر غير « سارتر » . والحقيقة ان براعة « سارتر » ودقة اسلوبه ونظراته الخاطفة التي تثير الدهشة دائما هي التي تجعـل قـراءة كتاباته النقدية ممتعة تثير الشغف باستمرار . جاء على أثـر « سـارتر » نقاد من الشـباب امثـال « فرنسيس جانسون » و « بيرنار پنجو » و « جان بويون » و « سيرج دبروفسكي » نشروا مؤلفات في النقد الادبي تستوحي التحليل النفسي الوجودي والفلسفة السارترية واهم هؤلاء النقـاد « سيرج دبروفسكي » واشهر مؤلفاته : ( كورني وديالكتيك البطل ) و ( لماذا النقد الجديد ؟ ) . و هو يرى ان طريق النقد الحديث هو ان يقوم « بتفسير ارتدادي يمر الى جانب المعنى الجمالي والنفسي والاجتماعي ويصعد نحو كيفية الوجود ونحو العلاقات الاولية بالعالم وبالغير » .

# الفصل الخامس

# المدرسة الشكلية او البنيوية :

# رولان بارت

## علوم اللغـة والادب : ـ

تطورت علوم اللغة في هذا القرن بحيث تركت طابعها في جميع مظاهر الفكر الحديث وقد تأثرت بها بصورة خاصة الدراسات الادبية والنقد ، ولذلك نجد ان بعض مفاهيم العلوم اللغوية منتشـرة في مختلف تحليلات النقد الحديث ، لان اي تأمل للادب لابد ان يكون في نفس الوقت تأملا للغة . لذلك لابد ان نذكر كلمة عن اسهام العلوم اللغوية في تطور النقد الادبي .

خضعت مناهج العلوم اللغويـة في العصـر الحديث لثـورات متعاقبة : كتابات « سوسير »، الشكليون الروس ، علم الاصوات الكلامية في براغ، القواعد الشكلية التـي جاء بهـا « جاكوبسـون » مقالات « ايميل بينفينيست » ، علوم النحو التحولية وتيارات اخرى جعلت المناهج اللغوية تتسع وتتنوع

بحيث صار من الصعب تحديدهـا . ويكفي ان نقرأ آثار « رولان بارت » مثلا حسب تعاقبها الزمني لنرى كيف تتغير لدى نفس المؤلف طرق دراسته للنصوص الادبية . فكيف بنا عندما نكون أزاء مؤلفين مختلفين .

وقد احدث « فردیناد دي سوسير » العالم اللغوي السويسري ( ١٨٥٧-١٩١٣ ) ثورة في علوم اللغة كلها . ونحن نقتصر على ايراد بعض المفاهيم التي جاء بها والتي استخدمت بعد ذلك في محاولة انشاء علم للادب . اول هذه المفاهيم التفرقة بين اللغة والكلام . فاللغة اجتماعية في جوهرها وهي مستقلة عن الفرد بينما يمكن تعريف الكلام بانه القسم الفردي من اللغة . هذا من ناحية ومن ناحية اخرى فاللغة نظام وهي لاتعرف الا مجالها الخاص. و « سوسّير » يوضح مظهر النظام الذي يسود اللغة بمقارنتها بلعبة الشطرنج . فالقيمة المتبادلة لقطع الشطرنج تتعلق بوظيفتها على الرقعة وكذلك في اللغة لكل عبارة قيمتها في معارضتها لجميع العبارات الاخرى . ومفهوم النظام الذي يؤدي بنا الى مفهوم البنية او التركيب يتضمن نظرية جديد للعلامة اللغوية .

والعلامة اللغوية لها وجهان متحدان بصورة لا يمكن فصلهما الواحد عن الآخر ، وجه دال ووجه

مدلول . ويجب التفرقة بين العلامة اللغوية التي هي اعتباطية وبين الرمز ، اذ **لاتوجد اية علاقة طبيعية بين الشيء المشار اليه وبين العلامة اللغوية التي تدل عليه** . وكما تشير الى ذلك المقارنة بلعبة الشطرنج فان قيمة العلامة تندمج وتتحد بوظيفتها. والصفة المميزة للعلامة اللغوية تقودنا الى مفهوم « الوحدة » الذي اوجده « سوسّير » لجعل مصطلحاته اكثر دقة . والوحدات مختلفة لكنها مختلفة فقط بالحد الذي يمكن ادراك اختلافها هذا وبالحد الذي تكون فيه متعارضة فيما بينها لكي تعلن عن قيم متمايزة . يميز « سوسّير » بين صعيدين متعارضين : صعيد التطور وصعيد التزامن .

فالتطورية اللغوية تهتم بالتطور التاريخي للغة بينما يبحث نظام اللغة المتزامن ، العلامات المنطقية والنفسية التي تربط العبارات المتواجدة والتي تشكل نظاما يدركه نفس الشعور الجماعي . واخيرا يقيم «سوسّير» علم العلامات الذي يمكن تعريفه بانه العلم الذي يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية . « وموضوعه ان يعرفنا من اية عناصر تتألف العلامة واية قوانين تحكمها . وليس علم اللغة سوى قسم من هذا العلم العام ، لكنه يمكن ان يصبح نموذجا لعلم العلامات » . ( دروس في علم اللغة العام . سوسّير . باريس ( بايو ) ١٩٧٢

ص : ٣٢ ) وهكذا فبالحد الذي يريد علم الادب ان يكون دراسة ملازمة للجملة الادبية باعتبارها نظاما من العلامات ، فانه يدخل بطبيعة الحال في علم العلامات الذي كان «سوسير» يريد انشاءه. واول من اراد وضع علم للادب مستند الى علم اللغة العام هم الكتاب النظريون والنقاد الذين يطلق عليهم عادة اسم الشكليين الروس .

## الشكليون الروس :

المذهب الشكلي الروسي تيار من الدراسات الادبية تطور في روسيا خلال السنوات ١٩١٥ـ١٩٣٠ . ولابد من ربطه بنمو علم اللغة البنيوي وخاصة بحلقة « براغ » اللغوية التي يبدو انه كان احد عوامل تأسيسها . كما يمكن وضعه بصورة خاصة في اتجاه « المستقبليين الروس » . وبالاضافة الى هذا يمكن ربط الشكليين الروس بصورة اكثر عمومية بهذا التيار الادبي والجمالي العام الذي بدأ «بمالارميه» حتى « جويس » والذي يؤكد على القواعد الباطنية للمقال الادبي ويعارض على الصعيد النقدي النزعة التاريخية للادب .

وقد بذل الشكليون جهدهم لاكتشاف القوانين الباطنية التي تحكم الاثر الادبي كما حاولوا وضع قواعد للتحليل البنيوي . ومن بين الامور

التي اهتموا بها العلاقة بين الادب واللغة . فالادب باعتباره نظاما للعلامات يستند الى نظام اخر هــو اللغة . « الادب اذن نظــام ذو دلالة مــن الدرجة الثانية او بعبارة اخرى نظام ملحق » . (تودوروف: القواعد الشكلية للنثر . ســوي . باريس ١٩٧١ ص : ٩ )واشكال اللغة الدارجة تدَّون في نظام الاثر حيثتكتسب وظائف اخرى بحيث لا تعود اشارية وانفعالية بصورة محضة. وكان «رومانجاكوبسون» قد اكد منذ عام ١٩١٩ على وظيفــة اللغــة في خلق القواعــد الشــكلية قــبل ان يجــري تعــريــف الوظائف المختلفة للغــة بصــورة علمية . والاثر بالنسبة للشكليين بناء يشيَّد بكليته ، كما ان «مادته كلها منظمة » كما يعلــن عن ذلــك « خلوفسكي » بصورة خاصة . وهذا التنظيم داخل في النظــام الادبي . « لا توجد اية جملة في الاثر الادبي يمكن ان تكون تعبيرا مباشرا عن العواطف الشخصية للمؤلف. انها دائما تشييد ولعب ». ( المرجع المشــار اليه )

لا شك ان مثل هذا التطور للاثر الادبي يعرضه لخطر ان يكون لغة خارج الزمان والمكان ، تشير الى نفسها باعتبارها لغة مستقلة . ولهذا ندرك التحفظ الذي قابل به الماركسيونمثل هذا التعريف للادب، والنقد الذي وجهوه له بعد ذلك . والشــكليون يستوحون في تحليلهم هذا مفاهيم علم اللغة ،فالاثر

حسب تعريفهم نظام ، والعناصر التي تؤلف هـذا النظام لها قيمة وظيفية . او كما يقول«تينيانوف» : « الاثر يمثل نظاما من العناصر المترابطة ؛ وترابط كل عامل بالعوامل الاخرى هو وظيفة هذا العامـل بالنسبة للنظام . ووظيفة كل أثر كامنة في ترابطه مع الاثار الاخرى ، فهي علامة للتمييز . » ( المرجع المذكور ) . وتحليل الاثار الادبية يتضمن البحث عن الوحدات ذات الدلالة التي تتألف منها هذه الاثار وكذلك العلاقات الترابطية بين هذه الوحـــدات ، كالعلاقات التي تربط بين شخصيات روايـة ما ، فأنها تجمع حسب تعارضها أو تماثلهـا . وهـذه الشخصيات لا يجري تعريفها بصـورة نفسية بل بواسطة وظائفها في الرواية . و «خلوفسكي» يحاول من ناحيته اقامة نماذج لانـواع السرد ابتداء مـن اشكال بلاغية . اما « فلاديمير پروپ » فقد حاول في كتابه الشهير الذي احدث تأثيرا في الدراسات البنيوية للادب وهو « علم تشكل الحكاية » ، أن يحلل الحكايات الى اقسام والى وظائف . وقد بين في كتابه ان مائة حكاية شعبية روسية رغم مظهر التنوع الذي تتخذه تصدر عن قالب واحد يتألـف من واحد وثلاثين وظيفة « الابعاد ، المنع ، الخداع، الرحيل ... الخ » وسـبعة فاعلين او طبقات من الممثلين « البطل ، البطل المزيف ، المعتدي ، المساعد

.. الخ » ويعرف « پروپ » الوظيفة بقوله : «نعني بالوظيفة فعل شخصية ما ، وهذه الشخصية يجب تعريفها من ناحية دلالتها في سياق حوادث العقدة » .
( پروپ . علم تشكل الحكاية . سوي . باريس ١٩٧٠ ص ٣١ ) .

فنحن ابتداء من وظائف متشابهة نستطيع أن نقرب بين اشكال تبدو حسب الظاهر مختلفة تماما .
و «پروپ» يبرهن بأن عدد الوظائف يبقى محدودا ثم يعكف على دراسة التحولات السردية للحكايات الخارقة وبذلك يمهد الطريق امام « ليڤي شتراوس» والتحليل البنيوي للقصص . ومع ذلك فاذا كانت وظائف اقسام السرد تبقى محدودة في مجال الفنون الشعبية « الفولكلور » ، فان الادب يفترض وجود عدد لا نهاية له من الوظائف وهو ما يميزه بصورة جوهرية عن الحكايات الشعبية . والشكليون الروس يدرسون على مستوى آخر توزيع الاصوات اللغوية داخل القصيدة الشعرية ويقومون بتعريف مجموعات لفظية او اشكال تختص ببحور الشعر ، وهم يرفضون اعتبار التفعيل كوحدة اساسية للوزن : « ليس للتفاعيل اي وجود بحد ذاتها ، وهي لاتوجد الا بالنسبة للبيت كله . وتنبثق خاصية كل نبرة من وضعها في البيت الشعري . ويختلف المبدا

المنظم للغة باختلاف اللغة والنظام العروضي فيها » .

بالاضافة الى هذا يميز الشكليون بين البناء الآلي للبيت الشعري وبين ما يسمونه « باندفاعة الوزن » وعندئذ يمكن تعريف البيت بانه « بناء طباقي معقد ينتضد فيه بحر الشعر على الوزن الاعتيادي للكلام . وذلك لان البيت عنف منظم مفروض على اللغة الدارجة » . ( ويليك ووران : النظرية الادبية . سوي . باريس . ١٩٧١ ص٢٣٣ ـ ٢٣٥ . وفيه يعلق المؤلفان على اسهام المذهب الشكلي الروسي في دراسة اوزان الشعر . )
واندفاعة الوزن تؤثر على اختيار الكلمات وعلى البنية النحوية وبالتالي على المعنى العام للبيت .
واخيرا يتجه الشكليون ابتداء من تحليل الطرائق المؤسسة للآثار الادبية نحو تعريف جديد للانواع الادبية . « اننا نلاحظ في الادب الحي تجمعا للطرائق . وهذه الطرائق تتشكل فيما بينها وتؤلف بعض الانظمة التي توجد في وقت واحد لكنها تطبق على آثار مختلفة . لذلك بالامكان اقامة تمايز يقل او يكثر وضوحا بين الآثار حسب الطرائق المستخدمة فيها ؛ وهكذا تتكون اصناف خاصة من الآثار ( الانواع ) تتميز بتجمع من الطرائق حول طرائق محسوسة يمكن ادراكها ، نسميها السمات

المميزة للنوع » . ( توما شيفسكي . اورد هذا الاستشهاد « تودوروف » في كتابه : نظرية الادب . سوي . باريس ١٩٦٥ ص ٣٠٢ ) .

فالشكلية الروسية تتضمن تجديدا لفن الشعر وتنشيطا للبلاغة ، وبالامكان اعتبارها ممهدة للتحليلات البنيوية للسرد كما درسها «رولان بارت» بعد ذلك .

## رولان بارت : ( ١٩١٥ ـ )

ناقد فرنسي وعالم نظري بالعلامات ، ولد في « شيربورغ » وقضى فترة شبابه في باريس حيث درس بالتعاقب في مدرسة « مونتيني » و « لوي لوجران » واخيرا في « السوربون » . سافر بعد الحرب الى « بوخارست » ثم الى الاسكندرية كقارىء للغة الفرنسية ثم قام بالادارة العامةللعلاقات الثقافية وبدأ بكتابة اطروحة عن « علم تأليف القواميس » لم ينجزها ابدا ، وقد عاش فترة من الزمن على اعانة مالية . ثم صار يشغل ابتداء من عام ١٩٦٢ وظيفة مدير الدراسات في المدرسة العلمية للدراسات العالية . تأثر بقراءة « ماركس » و « سارتر » بعد ١٩٤٥ وقد قادته قراءة « الغريب » لكامو الى « نموذج من الكتابة يحاول تجاوز علامات الاسلوب

والادب ليصل الى نوع من الكتابة المحايدة او ــ البيضاء ــ . »

تبدو آثار « بارت » لاول وهلة كمجموعة متعددة الاشكال وكتعاقب من الاهتمامات بالادب والمسرح والنقد الادبي ومودة الملابس والسينما والمصارعة وصور الدعاية .. الخ الا ان هناك مع ذلك نقطة مشتركة لجميع هذه المجالات وهي تأمل مفهوم « العلامة » كما عرفه بصورة عامة « فرديناند دهسوسير » وهو ما يضع آثار « بارت » في اطار علم العلامات الذي هو علم عام بعلامات الحياة الاجتماعية كما وضع أسسه « سوسير » . لكن هنالك اتجاهين ثابتين ايضا في كتب « بارت » هما: البحث الدائب عن مساهمة علم اللغة في علم العلامات من جهة ، وهو ما يجعل « بارت » يهتم بدون انقطاع وبصورة متزايدة بالانتاج النظري لعلماء اللغة . وهنالك من جهة اخرى محاولة للكشف عن النظام السياسي للعلامات كما يورثه لنا المجتمع . وهذا الاتجاه الثاني ظاهر منذ كتابه الاول : « الكتابة في درجة الصفر ١٩٥٣ » ، وهو تأمل في اللغة الادبية وفي ظروفها التاريخية . و « بارت »يشير فيه الى « صعوبة معينة يلاقيها الادب الذي حكم عليه بأن يدل على نفسه بنفسه من خلال كتابة لا يمكن ان تكون حرة » . وقد اعتبر هذا الكتاب بمثابة بيان

« لنقد جديـد » باطني لا يهتم الا بالنص وحـده وبدلالاته لا بالظواهـر الخارجيـة عن انتاجـه . « وبارت » يحاول ان يبين في هذا الكتاب بأن الكتابة هي حد وسط ترتسم وتأخذ شكلها بين اللغة وبين الاسلوب . وهو يعرّف الكتابة بأنها « نتاج تأمـل الكاتب في الاستعمال الاجتماعي لشكله والاختيار الذي يأخذه على عاتقه » . كما انه يعرّف اللغـة بانها « هيكل من الفـروض والعـادات مشترك بين كتّاب عصر معين » . اما الاسـلوب فهو كما يقول «بارت» « لغة مكتفية بذاتها تغوص في الميثولوجيات الشخصية والسرية للكاتب » ونحن نعثر على هذا الاتجادالسياسي الذي رسـمه « بارت » في مقالاته التي كرسها للاوضاع والحوادث الراهنة التي يعتقد اننا نستطيع معالجتها من وجهة نظر علم العلامات والتي يسميها بالميثولوجيـا . وقد جمعت هـذه النصـوص في كتـابين « ميثولوجيـات ١٩٥٧ » و « مقالات نقدية ١٩٦٤ » وكان لنشرهمـا صدى كبير في الاوساط الادبية . يعرض « بارت » بصورة خاصة في هذه النصوص مفهوم « ما يجري من تلقاء نفسه »أي صفـة البداهة والطبيعية لكل ما هـو تاريخي وثقافي مكتسـب بصـورة عميقة . وهدفه المفضل هو الايديولوجيا البورجوازية الصغيرة التي تندس في انتاج العلامـات والتي تحتاج لكي تؤكد

نفسها وتبقى على قيد الحياة الى ان تنكر نفسها كايديولوجيا ( اي كنتاج ثقافي ) والى ان تدعي انها طبيعية تجري من تلقاء نفسها . وهو يستخدم في هذه المناسبة فكرة « اللغة الثانوية الطفيلية » التي اقتبسها من العالم اللغوي الدانماركي « لويس هيمسليف » والتي شرحها « بارت » في مقاله «الاسطورة اليوم» الذي ينهي كتابه «ميثولوجيات». و « بارت » في كتابه « عناصر علم العلامات ١٩٦٤ » و « نظام المودة ١٩٦٧ » يقترح قلب مبدأ «سوسير» الذي يقول بان علم اللغة ـ وهو علم العلامات باعتباره نظاما من انظمة متعددة للعلامات ـ جزء من علم العلامات ، واستبداله بمبدأ يقول بأن علم العلامات هو جزء من علم اللغة . ذلك لأننا حسب رأي « بارت » نعثر دائما على اللغة في اي نظام من انظمة العلامات .

يستمر « بارت » : بصورة موازية لهذا التعمق لعلم العلامات : في اهتمامه بالادب وبالنقد الادبي الذي يعتبره تفسيرا للعلامات . « يكاد يكون من المستحيل المساس بالخلق الادبي من دون افتراض وجود علاقة بين الاثر وشيء آخر غير الاثر . وقد ساد الاعتقاد زمنا طويلا بان هذه العلاقة سببية وبان الاثر نتاج . ومن هنا منشأ المفاهيم النقدية: كالمصدر والتكوين والانعكاس .. الخ الا أن امكانية الدفاع

عن هذا التصور للعلاقــة الخالقة تتضاءل شــيئا فشيئا . فأما ان يمس هذا التفسير جزءا صغيرا من الاثر وعندئذ لا يؤبه به ، او ان يدعي انشاء علاقة ضخمة وعندئذ يبدو عدم اتقانه واضحا للعيان بحيث يثير الآف الاعتراضات . لذلك تخلت فكرة «النتاج» عن مكانها شيئا فشيئا وحلت مكانها فكرة العلامة : وفي هذه الحالة يكون الاثر علامة على شيء يقع وراءه، كما تكون مهمة النقد عندئذ تفسير الدلالةواكتشاف حدودها وبصورة رئيسية الحد الخفي وهو المدلول» ( عن راسين . بارت . منشورات منتصف الليل . ١٩٦٣ ) أهم الدراسات الادبية التي نشرها «بارت» كتابه عن « ميشليه »بعنوان «ميشليه بقلمه » ١٩٥٤ وكتاب هام عن « راسين » بعنوان « عن راسين » ١٩٦٣ الذي أثار جدلا عنيفا بين النقاد كما احدث ردود فعل معادية خاصة من جانب الناقد الجامعي «ر. بيكار» الذي غلق على كتاب «بارت» في كراسة عنوانها « نقد جديد ام دجل جديد » هاجــم فيها كتاب « بارت » ومنهجه في النقد هجوما عنيفا كما هاجم المدارس النقدية الحديثة الاخــرى كذلك . وقد رد عليه « بارت » في كتيب عنوانــه « النقــد والحقيقة » ١٩٦٦ .

اراد « بارت » في كتابه « عن راسين » ان يضع نفسه داخل العالم الراسيني ليصف «سكانه» من دون

اي مرجع خارجي . وهو نفسه يقول لنا بأن غايته هي تأسيس نوع مـن الانثرلوپولوجيا الراسينية تكون في نفس الوقت بنيوية وتحليلية: بنيوية في موضوعها لان المأساة تعالج هنا باعتبارها نظاما من الوحدات ( الاشكال ) والوظائف ، وتحليلية لان لغة كالتحليل النفسي هي وحدها في نظري لها استعداد لاستقبال خوف العالم ولذلك بدت لي انها ملائمة لملاقاة انسان محتجز » . اي ان « بارت » طبق مفاهيم التحليل النفسي على دراسته، اما الانسان المحتجز في نظره فهو الانسان الراسيني . وهنـا نعـود الى دور النقد بالنسبة « لبارت » ؛ فالنقد في نظره اولا وقبل كل شيء عمل تفسيري لنص معين من اجل اكتشاف معناه العميق . واللغة الادبيـة هي مجموعة مـن العلامات التي يجب تفسـيرها للعثور على الحـد التحتي اي المدلول باعتبار ان العلامة مركبة من دال ومدلول . وعمـل الناقـد هو بالضبط ان يدفـع المدلولات الى وراء بصورة لا نهاية لها . والاثر الادبي لن يكون الا علامة على وجـود وراء ذاتـه . « في الحقيقة ان معرفة الانا العميق وهمية، اذ لا توجد الا طرق مختلفة في الكلام . « وراسين » يستجيب لعدة لغات : نفسية تحليلية ، وجودية ، تراجيدية، نفسية ( ويمكننا اختراع لغات اخرى ) . ولا توجد اية لغة بريئة ، لكن الاعتراف بهذا العجز عن قول

الحقيقة عن « راسين » هو بالضبط التعرف اخيرا على النظام الخاص للادب . وهو نظام يتضمن مفارقة : فالادب هو هذه المجموعة من القواعد والتقنيات ، والآثار وظيفتها في الاقتصاد العام للمجتمع هي بالضبط ادخال الذاتية في مؤسسة أي تأسيسها كنظام . والناقد نفسه لكي يتابع هذه الحركة يجب ان يتقبل هذه المفارقة ويكشف هذا الرهان المحتوم الذي يجعله يتكلم عن « راسين » بطريقة معينة وليس بطريقة اخرى : هو ايضا يشكل جزءا من الادب » . و « رولان بارت » في دراسته « عن راسين » يميز بين ثلاثة امكنة تراجيدية لمسرح « راسين » : الغرفة التي يعثر فيها الابطال على السلطة ، والمدخل الذي تسود فيه اللغة ، والخارج الذي يوجد فيه الموت والهروب والاحداث . في هذا العالم الذي توجد في داخله « العشيرة » التي تتألف من شخصيات هذا المسرح ، يتميز نوعان من الحب ( ايروس ) : الاول هو حب العاشقين اللذين شعرا بالحب منذ طفولتهما ، والآخر هو الحب المباشر الذي يتسم بطابع بصري ( الحب هو الرؤية ) . والنضال الكبير الذي يحتويه مسرح « راسين » حسب رأي « بارت » هو النضال بين الظل والنور . وبنية العلاقة بين العاشقين هي بنية مزدوجة ايضا . فالعلاقة بين الزوجين هي علاقة الجلاد بالضحية ،

هذه العلاقة التي يوجد في صميمها **العنف اللفظي** . وهكذا يبدو ان **الانقسام** هو البنية الرئيسية لمسرح « راسين » . وبعد ان يدرس «بارت» الشخصيات والزمن في مسرح « راسين » الذي هو زمن دائري لانه ليس سوى تكرار مجرد ، يتوصل الى نتيجة هي في الحقيقة تركيب لعدة مناهج من اجل الوصول الى « نقد كامل » .

اصدر « بارت » بالاضافة الى كتابيه عن « ميشلية » و « راسين » ، تفسيرا دقيقا لأقصوصة « لبلزاك » تتعرض بصورة خاصة لموضوع الالتباس الجنسي والخصاء وهو كتاب « س / ز » ۱۹۷۰ . كما انه درس مؤلفين مختلفين غاية الاختلاف « كأينياس دي لويولا » و «فورييه« و «المركيز دي صاد » في كتاب « صاد وفورييه ولويولا » ۱۹۷۲ الذي يظهر فيه « بارت » اهتماما متزايدا بالدال باعتباره عرضا من اعراض اللاشعور « فرويد ولاكان » وبتعدد التفسيرات ، هذا التعدد الذي يكشف عن الكثافة التاريخية للنصوص . «ماركس» .

تقترب آثار « بارت » من بحوث جماعة « تيل كيل» وهي تتجاوز «النقد الجديد» وتحاول التعرف على القوانين الوظيفية للدلالة كما تهدف الى الغاء الميثولوجيا التاريخية لمفهوم « المؤلف » و « الأثر »، وكذلك التفرقة بين الاثر والنقد ، وتبحث بمزيد من

الدقة عن العلاقات العميقة بين العلامات والانسان كما ظهر ذلـك في كتـاب « بارت » « لذة النص » ١٩٧٣ .

عارض بعض علماء اللغة اقتراحات « بارت » فيما يخص العلامات ، خاصة العالم اللغوي الفرنسي « جورج مونان » في كتابه « مقدمة لعلم العلامات » ١٩٧٠ ؛ لكن هذا لا يمنع من أن مؤلفات « بارت » اثرت على جيـل كامـل من الباحثين الذين تعمقوا منهجه واقتفوا أثره بأن طبقوه على مجالات متنوعة كالسينما ( كريستيان ميتز ) او الادب « جوليـا كريستيفا ) وهذا التأثير يظهر ايضا في النجاح الذي احرزته مجلة « اتصال » التي يديرها « بارت » وفي صدى مؤلفاته خارج فرنسا .

## المذهب الشكلي الفرنسي الجديد :

ابتداءمن تأثـير الشكليين الروس وبصورة خاصة ابتداء من القواعـد الشكلية التي وضعهـا « جاكوبسون » نشـأ تيار للدراسـات الادبية في فرنسا يمكن تسميته بالشكلية الفرنسية الجديدة، حاول وضع قواعد شكلية بنيوية لتأسيس نوع من علم الادب . واهم ممثلي هذه المدرسة : « زڤيتان تودوروف » و « رولان بارت » وغيرهما . وقبل أن نتحدث عن هذا المذهب يجدر بنا ان نفرق بين فعالية

النقـد وبين علم الادب كمـا حـاول الشكليـون الفرنسيون تعريفه . كان « جاكوبسون » قد اعلن قبل الشكليين الفرنسيين : « اننا اذا سمينا العالم الذي يدرس الادب ناقدا ادبيا فأننا نرتكب نفس الخطأ فيما لو اطلقنا تسمية ناقد نحـوي او ناقد معجمي على عالم لغوي». لذلك طالب «جاكوبسون» بأن نفرق بين الدراسات الادبية والنقد مؤكدا بأن « القواعد الشكلية التي يمكن ان يتألف منها علم للادب لها مركز الصدارة بين الدراسات الادبية . هذا من ناحية ومن ناحية اخرى فلما كانت القواعد الشكلية تبحث مشاكل تتعلق بالبنية اللغوية ؛ فمن الممكن اعتبارها جزءا مندمجا في علوم اللغـة . » ( رومان جاكوبسـون : مقالات في علم اللغة العام . منشورات منتصف الليل . ١٩٦٩ ص ٢١ ).

اما « زفيتان تودوروف » فيعتقد ان فعالية النقد سواء اكانت علمية ام فنية لا يمكن ان تنتج «مقالا ملازما لمقال آخر». وهذا يعني ان فعالية الناقد تضيف بالضرورة شيئا، الى النص. « مجرد كون الامر لم يعد مقتصرا على القراءة وبأن هنالك كتابة معينة يعني ان الناقد يقول شيئا لا يقوله الاثر المدروس: حتى لو ادعى هذا الناقد انه يقول نفس الشيء . والناقد بسبب اعداده كتابا جديدا فانه يحـذف الكتاب الذي يتحدث عنه . » ( تودوروف . ماهي

البنيوية ؟ سوى باريس ١٩٦٨ . ص ١٠٠
اما «رولان بارت» فانه يسترعي الانتباه الى انه « لا يمكن ان يوجد علم خاص بداتني او بشكسبير او براسين ، بل فقط علم[1] للمقال . » ( بارت . النقد والحقيقة سوي . باريس ١٩٦٦ . ص٥٨ ) .

والنقد باعتباره متجها بكليته نحو وحدة الاثر، فانه يفسرها بمعنى من المعاني . وفكرة الناقد تبقى مرتبطة عادة بالاساطير والنماذج السائدة في عصر معين ، كما ان التفسير المقدم يبقى ايديولوجيا دائما . ولكن هذا لا يعني بأن الشكليين الفرنسيين يجردون النقد من كل اعتبار ، لكنهم يقترحون ايجاد مايسميه « رولان بارت » بالنقد[2] الثابتي . اي اذا اعتبرنا لغة الناقد لغة تقع وراء اللغة ، فمن الواجب على هذه اللغة ( الورائية ) لكي تكون فاعلة ان تتغير مع النص المدروس . والناقد حر في اختيار المنظور الذي يلائمه . وهكذا نرى ان «رولان بارت» استخدم شبكة من مصطلحات ومفاهيم التحليل النفسي لدراسة « راسين » . ومع ذلك فان هذا

---

**(١) يقصد بالمقال في علوم اللغة : الكلام الصحيح ، اي تسلسل الكلمات والعبارات وترتيبها لتكون الكلام المكتوب .**

**(٢) الثابتة : هي العنصر الدائم في عملية التغير .**

لا يعني بأن الناقد له مطلق الحرية ؛ بل من الواجب عليه ان يختار لغة ( ورائية ) تطابق اللغة ــ الموضوع ليستطيع تحليلها باستيعاب كلي . والشبكة التي يختارها ستكون معقدة بدرجة كافية ، اذ ان الامر يتعلق بالاستحواذ على الخاصية النوعية للاثر ابتداء من لغة ورائية نقدية تعرض بنية النقد وتحللها .

« ليست اللغة بذاتها صحيحةاو مغلوطة، بل هي سليمةاو غير سليمة . والمقصود من كونها سليمةانها تؤلف نظاما متماسكا من العلامات . والعلامات التي تخضع لها اللغة الادبية لا تتعلق بمطابقة هذه اللغة للواقع ( مهما كانت ادعاءات المدرسة الواقعية ) بل فقط بخضوعها لنظام العلامات الذي حدده المؤلف لنفسه . » ( بارت . المرجع السابق ص ــ ٢٥٤ ــ ٢٥٥ ) .

ودور الناقد بالنسبة « لرولان بارت » يتألف من اعداده لغة يستطيع تماسكها ومنطقها وبكلمة واحدة علم تصنيفها ان يتلقى او ان يستبطن اكبر كمية ممكنة من لغة المؤلف . فالامر لا يتعلق بالتوصل الى حقيقة نقدية بل « يجب ان نتكلم عن تماسك لغة ما ومشروعيتها . وبعبارة ادق عن انطباقها » .

والان، اذا افترضنا ان نطاق النقد أصبح محددا يحق لنا ان نتساءل : ماذا يكون في هذه الحالة دور علم الادب وماهي علاقته بعلم اللغة العام ؟

يجب ان نقول قبل كل شيء بأن مثل هذا العلم يهتم بالخاصية المجردة التي يتألف منها تفرد الواقعة الادبية ، اي بالصفة النوعية للادب ، كما انه يضع نقطة انطلاق له المشابهة بين تنظيم المقال الادبي وتنظيم اللغة . اما المبدأ الاساسي الذي يستند اليه الشكليون الفرنسيون فهو نفس مبدأ الشكليين الروس اي « بأن النص الادبي نظام تركيبي من العلامات محدد داخل نظام اللغة التركيبي » . ( ريفاتير : مقالات في علم الاسلوب البنيوي . الشكلية الفرنسية الحديثة . فلاماريون . باريس . ١٩٧١ ص : ٢٦٤ ) .

و « تودوروف » يذكر باهتمام كبير قول « مالارميه » : ( الكتاب هو توسع كامل للحرف ) وهكذا فالشكليون الفرنسيون الجدد يضعون هدفا لهم انشاء علم لغة للمقال مؤسس على نموذج علم اللغة البنيوي .

« للمقال وحداته وقواعده وصرفه ونحوه عبر الجملة . وهو بالرغم من كونه مركبا من جمل لا غير ، لا بد ان يكون موضوع علم لغة ثانوي » . و «بارت» يماثل بين المقال في تكوينه وبين نظام الجملة ، اي ان هنالك تطابقا بين اللغة والادب . « لم يعد بالامكان تصور الادب كفن تنصل من كل علاقة له باللغة مادام يستخدم هذه اللغة للتعبير عن الفكرة والهوى

والجمال . فاللغة ترافق المقال بدون انقطاع وتمد له مرآة تركيبها الخاص . وماذا يفعل الادب اليوم. الا يصنع لغة من شروط اللغة ذاتها ؟ » ( بارت . مقدمة الى تحليل السرد . مجلة «اتصال» عدد ٨ . سوي . ١٩٦٦ . ص ٤ )

وهذا يعني بصورة واضحة أننا يجب ان نضع موضع السؤال جمالية التمثيل كما وضعت أسسها منذ «فن الشعر» «لارسطو» حتى الوقت الحاضر. ولا شك ان وضع « التمثيــل » موضع السؤال ، يضاف اليه عدم اعتبار الوظيفة المحلية التي يتميز بها الادب ذات قيمة ، وتركيز الاهتمام على العمل الباطني للنص ، كل هذا يهدم مفهوم « المؤلف » وبطبيعة الحال مفهوم « الاثر الادبي » . وهذا مافعله الشكليون الفرنسيون الذين اعتبروا هذين المفهومين من بقايا تصور مثالي قديم بورجوازي للثقافة . والشكلية الفرنسية الجديدة تتحاشى اذن الحديث عن أثر ادبي لتوجه اهتمامها نحو سير عمل النص. لكنها بتركيز اهتمامها على بنية النص تحاول أن تميز فيه الخاصة الادبية للمقال. و «زفيتان تودوروف» يعرف الشكلية البنيوية كما يأتي :

« ليس الاثر الادبي نفسه موضوع الفعالية البنيوية. وما تفحصه هذه الفعالية هي خاصيات هذا المقال

المتفرد الذي يشكل المقال الادبي . وهذا العلم يهتم لا بالادب الواقعي بل بالادب الممكن . او بعبارة اخرى بهذه الخاصية المجردة التي تجعل من الواقعة الادبية واقعة فريدة في ذاتها ، وهي الصفة النوعية للادب » ( تودوروف : ماهي البنيوية ؟ ص : ١٠٢ )

هنالك اتجاهان يتنازعان الشكلية الفرنسية . اتجاه ينتمي الى « مالارميه » بقي تابعا لتصور مثالي للادب ، وهو يهدف الى تأسيس ماهية المقال ويقدم في نفس الوقت خطته باعتبارها علمية مؤسسة على علم اللغة العام .

واتجاه آخر يقوده بعض الكتاب من جماعة « تيل كيل » يحاولون عن طريق الماركسية والتحليل النفسي تحديد ما يوجد في الادب من صفات ، خاصة بين الاشكال الرمزية . وقد وجهت اعتراضات كثيرة الى هذين الاتجاهين اهمها ان العلامات التي تؤسس الاثر الادبي تستند في نفس الوقت الى نظام اللغة والى رمزية للاحلام ، فهي نتاج وانتاج ايديولوجي في نفس الوقت . ونحن اذا أردنا ان نحدد ماهو الادب فهذا يعني بأننا يجب ان نبين الوظائف المختلفة المتعددة

للعلامات التي تؤسس الادب ، والترابط الموجود بين هذه الوظائف ، وهذه مهمة تتجاوز بصورة واسعة الهدف الذي يقصـــده النقد البنيوي الذي يحصر نفسه في اغلب الاحيان في تحليل شكلي لا يمكن الخروج منه .

الفصل السادس

# المدرسة الجذرية ( تيماتيك ) :

## جان بول ڤيبير

اطلقنا كلمة « جذر » على المصطلح الفرنسي Thème الذي يترجم عادة بالموضوع. والسبب في ذلك اولا ان كلمة جذر لها معنى خاص في المدرسة الجذرية الحديثة يجب تفرقته عن كلمة موضوع . وثانيا لان تعبير « جذري » او «المدرسة الجذرية » يجنبنا استعمال كلمة « موضوعي » او « المدرسة الموضوعية » بمعنى «عكس ما هو ذاتي». وقد استخدم النقاد التقليديون كلمة « جذر » منذ زمن طويل عندما كانوا يبحثون في نصوص كاتب معين عن « موضوع » عالجه او عن فكرة تشغله وتظهر من خلال كتاباته . بينما النقاد المعاصرون عندما يبحثون عن الجذر يحاولون توضيح « شبكة منظمة من الافكار الملحة » لدى هذا الكاتب. وسنرى بأي معنى يستخدم « جان بول ڤيبير » هذه الكلمة .

**جان پول ڤيبير** : ـ ناقد فرنسي معاصر يمتاز بثقافة جمالية واسعة كما ان مذهبه نشأ من تأمل للظاهــرة الجماليــة بصــورة عامة . اهــم كتبه (سيكولوجية الفن) ١٩٥٨ و (تكوين الاثر الشعري ١٩٦١ ، و ( مجالات جذرية ) ١٩٦٣ ، واخيرا كتابه الهام بعنوان ( ستندال : البنيات الجذريــة لآثاره ومصيره ) ١٩٦٩ .

اثرت افكار « ڤيبير » وكتبه تأثيرا عميقا على النقد الادبي بمعناه الدقيق . اولا لانها أثــارت مناقشات كانت في الغالب عنيفة ، وثانيا لان كثيرا من النقاد استوحوها في تحليلهم الجــذري الــذي يعارض في اغلب الاحيان تحليلات « باشلار » . واصالة « ڤيبير » كامنــة في ان تفسيراته تقوم على مذهب محدد يأخذ بمنهج عام دقيق ، وفي ان هذا المذهب يختص بالاثر الادبي وحده ولا يتعداه الى مجالات اخرى . حتى التحليلات الجمالية العامة التي عرضها في كتابه ( سيكولوجية الفن ) لا تمس استقلال منهجه ولا النتائج التي يستخلصها منه . واخيرا في ان محاولة « ڤيبير » ترمي الى نضد نقدٍ ادبي فلسفي قديم الاصول على نقد ادبي تاريخي بصورة واسعة يمتد الى « سانت بڤ » و « تين » .

**مذهب « ڤيبير » الجذري : ـ**

**(١) الجذر : ـ** يقصد « جـان پـول ڤيبير » بالجذر حادثا أو موقفا ( بالمعنى العام لهذه الكلمة ) يمكن ان يظهـــرا بصـــورة شعورية ( او لاشعورية في أغلب الاحيان ) في اثر او في مجموعة آثار شعرية او ادبية او تصويرية .. الخ اما بصورة رمزية واما بصورة واضحة على ان نقصد بكلمة « رمز » كل بديل تماثلي للموضوع المرموز اليه .

والجذر بهذا المعنى يقارب معنى « المركب » او « العقدة » في التحليل النفسي الفرويدي لانه يبقى لا شعوريا وفي اغلب الاحيان غير مفهوم من الكاتب نفسه لانه يرجع الى عهد الطفولة . ومع ذلك يجب التفرقة منذ البداية بين الجذور الشخصية والجذور التي تقع عبر الاشخاص . و « ڤيبير » يعتقد بوجود جذور شخصية غير قابلة للاختـزال او التبسـيط توجه بشيء كثير او قليل من الاصرار اثر الكاتب ومصيره في نفس الوقت . والجذر الشخصي يبتعد عن العقدة او المركب بموجب خاصيته نفسها ، فهو يقع خارج المفردات العامة للدوافع والعقـد كمـا اسسها اتبـاع « فرويد » ، وهـو يعـرّف طبقة مختلفة مـن الدلالات الضمنية وهي طبقـة اكثـر شخصية مزودة بعدد لانهائي من البنيات والفروق الدقيقة . فبينما نستطيع ان نعتبر جميع الاطفال

في حضارتنا الحالية **مرّوا بعقدة (( اوديب ))** ، نجد ان من النادر ان يقدم بعضهم كما فعل الشاعر « ڤيني » مثلا ، « تثبيتاً »[1] اي توقفا عند موضوع ملحّ هو موضوع «الساعة» احسه كمخلوق حي سري مخيف ، او تثبيتا عند موضوع « الطير الذي وقع في الفخ » او الطير المحتضر كما نجد ذلك لدى «مالارميه» . ومن ناحية اخرى يعتقد « ڤيبير» بوجود جذور تقع عبر الاشخاص وهي الجذور المشتركة بين اشخاص لاحصر لهم لكنها مختلفة مع ذلك غاية الاختلاف عن عقدة « الاخصاء » او عقدة « اوديب ». وهذه الجذور تلعب دورا في التأمل الجمالي للآثار .

والجذر الموجود بصورة واضحة في الاثر يعبر في الغالب عن نفسه بشكل رمزي . و « ڤيبير » يطلق تعبير « التنغيم » او « التجويق الموسيقي » للجذر على ظهوره الرمزي في الاثر او المصير عندما يتعلق الامر بجذر شخصي ، وعبارة « الخاصيات الغالبة » او السائدة في مجموعة من الآثار الفنية او الادبية عندما يتعلق الامر بالجذور اللاشخصية .

---

(١) التثبيت في علم النفس المرضي هو الوقوف عند مرحلة من مراحل النمو الطفولي المتاخرة مثل الشبق الفمي .

و « ڤيبير » يفرق بين الجذر والفكرة الرئيسية . فالفكرة الرئيسية هي كل عنصر لغوي يعود بالحاح في اثر المؤلف ، اي انها ظاهرة تتعلق بمفردات اللغة وهي ظاهرة واضحة وليست خفية.

وهكذا « فالحشرة » فكرة رئيسية لدى « لوركا » ويمكننا ان نضع جدولا بالنصوص التي تثير هذه الكلمة لدى الشاعر . وكذلك « الطير » لدى « مالارميه » . اما الجذر فانه يختلف عن الفكرة الرئيسية باعتباره لا يكون ظاهرة لغوية الا بصورة ثانوية فقط وهو يظهر في الاثر بصورة عامة على هيئة شكل رمزي . فالطير لدى « مالارميه » فكرة رئيسية بينما الجذر عنده هو الطير الميت ( مع تنويعاته الضمنية : الطير الجريح ، الطير الساقط .. الخ ) .

## (٢) المنهج : -

الفكرة التي يدافع عنها « ڤيبير » هي أن الاثر الكامل للمؤلف وبصورة خاصة الشاعر يعبر من خلال عدد لا حصر له من الرموز عن فكرة ثابتة أو جذر وحيد . وهذا الجذر نفسه يثبت اصوله في حادث منسي في طفولة الكاتب . ومنهج « ڤيبير » يأخذ على عاتقه ان **يبين اولا** : بان جميع النصوص التي تعود الى كاتب ما ( او بالاحرى كلها تقريبا لان

هنالك عددا من النصوص يمكن ان يعبر عن اهتمامات تتعلق بظروف طارئة ) تعبر عن فكرة متسلطة وحيدة او موضوع او حادث وحيد ( لا يهم ان يكون هذا الحادث متخيلا ام واقعيا ) ، وان يكتشف ثانيا هذا الجذر اي ان يعثر على القاسم المشترك المتحصن في طفولة الكاتب .

كيف يحقق الناقد ذلك ؟ الطريقة بسيطة الى حد ما . فبعد ان يحزر الناقد الفكرة المتسلطة او الثابتة او بعد ان يفترضها يقوم بالتأكيد على التشابه الذي يمكن ان يوجد بين هذه الفكرة الثابتة وبين كل نص من النصوص التي يجري فحصها . وهذه المتشابهات يمكن ان تكون بطبيعة الحال متنوعة للغاية . لنضرب مثلا محسوسا على نقد جذري قام به « ڤيبير » « لپول فاليري » اظهر فيه التشابه الموجود بين سقوط « ڤاليري » عندما كان طفلا في حوض ماء مخصص للبجع وبين اشارات وتلميحات واضحة لهذا السقوط ولهذا الغرق وردت في نصوص عديدة :

في بيتين من قصيدة :

اجدني مستسلما للحب اللامادي
الذي يعدني به هذا المساء الهادي وهذه
الضفاف من الماء .

وفي عنوان احدى قصائد « ڤاليري » ( الاحتضار العذب ) .

وفي تلميح ورد في قصيدة اخرى يشير الى الموت والى البجع :

**القبر الساحر على الغدير**

**للبجعة المشؤومة التي تنام .**

وفي بيت شعري آخر يصف فيه زورقا ، مستخدما عبارات تلائم وصف بجعة :

**في العاج المرصع بالفضة لزورق نحيف**

**ينساب على الماء كحلم مبهم ابيض !**

وكذلك في قصيدة « المقبرة البحرية » التي يربط عنوانها الماء بالموت . والبيت الاول منها :

**هذا السقف الهادىء الذي يسير عليه الحمام .**

وعشرات التفاصيل التي لا يتسع المجال لذكرها والتي يوردها « ڤيبير » لابراز هذه الفكرة المتسلطة وربطها بالحادث الذي وقع « لڤاليري » في طفولته .

فكل جذر هو في بدايته افتراض ثم يقوم التحليل « التماثلي » للنصوص تدريجيا بتأييده او بابطاله ، بتبسيطه او تعقيده . ومن اجل العثور على هذا الافتراض الاول نستطيع اما ان نلجأ الى « ذكريات الطفولة » اذا ترك الكاتب وثائق كافية

تشير الى طفولته يمكن اخذها بنظر الاعتبار ثم نحاول ان نعثر على هذه الذكرى او تلك بصورة متشابهة خلال نصوص متنوعة . واما ان نمارس التحليل الجذري « الارتدادي » في حالة عدم وجود ذكريات صادقة عن فترة الطفولة . وفي هذه الحالة ننطلق من الاثر محاولين الصعود نحو الذكرى .

وهكذا فالمذهب الجذري الذي اوجده « جان پول ڤيبير » يقوم على ثلاث مسلمات :

**الاولى** : هي وجود اللاشعور رغم ان تحليل « ڤيبير » لا يستوحي التحليل النفسي .

**والثانية** : ان الفن بصورة عامة وبضمنه الاثار الادبية هو تذكر لعهد الطفولة ، هذه الطفولة التي تلعب دورا رئيسيا في تشكيل اتجاهات الشخص البالغ ، لكن « ڤيبير » يجرد الطفولة من جميع الاساطير الجنسية والنموذجية التي ينسبها اليها المحللون النفسيون .

**والثالثة** : هي ان هنالك واقعة معينة يتذكرها الشخص البالغ يمكن ان تسيطر بدون معرفته على حياته اللاشعورية . وبناء على هذا يؤكد التحليل الجذري بان العمل الخالق بكليته يمكن ان يفهم « كتنغيم » أو تجويق موسيقي لا نهاية له لجذر وحيد . وهو يقصد بالجذر تجربة وحيدة او

سلسلة من التجارب المتشابهة التي تؤسس وحدة معينة ، تركت منذ الطفولة طابعا لا يمحى على لا شعور الفنان او الكاتب وعلى ذاكرته .

وهكذا يكتشف « ڤيبير » ان جذر « الساعة » هو الذي يسيطر على اثار الشاعر الفرنسي « الفريد دي ڤيني » وما مسرحيته ( شاترتون ) الا مجابهة جوهرية لمشكلة الزمن . وهو يقول عن هذه المسرحية بأنها « مأساة الزمن الضائع والساعة المنتصرة » كما انه يكتشف لدى « ڤيكتور هيجو » جذر « برج الفئران » . وبالاضافة الى جذر « الطير المحتضر » الذي يكتشفه لدى « مالارميه » فان « ڤيبير » يدرس ايضا لدى هذا الشاعر غموضه والموسيقية الموجودة في اشعاره .

اثار مذهب « ڤيبير » الجذري اعتراضات كثيرة منها انه بقي خاضعا للتحليل النفسي وان تحليلاته مجانية وان التحليل الجذري اعتباطي وهو يترك جانبا الناحية الجوهرية وهي عبقرية الفنان وقدرته الخالقة . او كما يقولون « هنالك اطفال كثيرون سقطوا في حوض ماء لكن لم يكن يوجد سوى « ڤاليري » واحد » . ومن هذه الاعتراضات ايضا ان بالامكان وجود اشخاص متعددين يتأثرون بنفس الجذر ولذلك ففكرة الجذر الشخصي الوحيد

لا اســاس لها . وقد حــاول « ڤيبــير » في كتابه ( تكوين الاثر الشعري ) و ( مجالات جذرية ) الرد على هذه الاعتراضات .

الا ان مذهبه لا يخلو في الحقيقــة من بعض العيوب اهمها انه ينطلق من نظام فكري مسبق ويحاول ان يدخل الخيال الخالق للشاعر او الروائي في هذا النظام ، كما ان منهجه يتضمن عملية اختزال وتبسيط للاثر . وبالرغم من ان « ڤيبير » يدعي بانه يبدأ «بالنصوص ذاتها» فانه في الحقيقة يبدأ بذكرى من ذكريات طفولة الكاتب ثم يفتش في الاثر عمــا يمكن ان يتلاءم مع هذه التجربة الطفولية . وهذا المســعى يتكلل بالنجــاح احيانــا وبالفشل احيانا اخرى .

والصعوبة الاساسية في هذا المنهج هي انه لايبدو فعالا دائما عندما يتعلق الامر بالشعر .

# خاتمـة

بعد هذا العرض الموجز لمدارس النقد الفرنسي المعاصر نستطيع ان نستخلص النتائج التالية :

لا شك ان تعبـير « النقد الجديـد » كتعبير « الرواية الجديدة » لا يشير الى مدرسة في النقد بقدر مايشير الى اتجاه عام والى نموذج في للبحث يعطي الاولوية للأثر الادبي الذي يعتبره المكان الذي ينصب عليه البحث ـ في بدايته على الاقل ـ . وهذا البحث يسلك سبلا مختلفة وهو يستمد ذخيرته من مناهج وتقنيات متنوعة . والصفة الغالبة على النقاد الفرنسيين المعاصرين هي اهتماماتهم العلمية فهم يريدون تأسيس النقد « كعلم انساني » يرتبط بعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم اللغة ، كما انهم يعتبرون النقد شكلا من الاشكال الجوهرية لبحث شـامل واسع عن الانسان . ولهذا السبب تدخلت الفلسفة والميتافيزيقا والانثرلوبولوجيا في دراسات النقاد ، كما أننا نجد كثيرا من الفلاسفة المعاصرين يهتمون بالنقد والادب . ذكرنا تقنيـات تفسيرية متعددة لدراسة الاثر الادبي ، وهي اذا تأملناها جيدا متكاملة اكثر من كونها متناقضة . فوضع الاثر في مكانـه بالنسبة للمجتمع او وصفه او تحليله او تفسيره، كل هذه العمليـات لا تتناقض بل يمكن ان يقوي

بعضهاالبعض . ونحن لا ندعوا الى نزعـة انتقائية متساءلة متفككة . اذ ان هذا التعـاون المتضامن للمناهج ( او للمبادىء ) لا يمكـن ان يتحقق الا اذا تخلت كل عملية من هذه العمليات التفسيرية عن الاعتصـام في كمالهـا الوظيفي الخاص ، والا اذا اعتبرت نفسها بأنها ليست سوى مرحلة انتقال نحو حكم متفهم ونحو ادراك للكل من خلال مجمـوع أوجهه غير الكاملة. وحتى هذا الحكم النهائي يجب ان يبقى قابلا للرجوع عنه ويجب ان يبقى باب البحث مفتوحا . ذلك ان الآثار عندما تكف عن الافلات منا فهذا علامة على ان وظيفة الادب والنقد قد انتهت. لذلك لا نستطيع الا ان نؤكد على الطبيعة المتعددة الابعاد لكل نص ادبي . وهذه الطبيعة تفترض بأن العلامات التي تؤسس النص قابلة لاكثر من نموذج واحد من التحليل .

لا شك ان النقاد الجدد احـدثوا بعدا جديدا للنقد ؛ فقد أضافوا ادوات جديدة الى الادوات التي كانت بحوزة النقاد الكلاسيكيين . وقد اصبح من الشائع الآن في نطاق النقد استعمال تحليل اللاشعور والتحليل الاجتماعي وحتى علم الانسان والميتافيزيقا ويبقي على النقـاد الجـدد بعد الانتصـارات التي احرزوها ان يستفيدوا من تجاربهم لاعادة تفحص مناهجهم وتوسيع آفاقها ، وان يحاولـوا التأكيد

على النصوص اكثر من تأكيدهم على الانظمة الفكرية التي ينتمون اليها ، لعلنا نحصل بعد هذا على نقد « كامل » اي على تركيب بين العناصر الصالحة في النقد الكلاسيكي وبين ماهو جوهـري في المذاهب النفسـية والاجتماعيـة والظاهراتيـة والبنيويـة والوجودية ؛ لا من اجل التوصل الى حقيقة نقدية مطلقة لان مثل هذه الحقيقة لا وجود لها ، بل لأقامة الدليل على أن هناك طرقا مختلفة لتأمل الادب .

# مصادر البحث

1. La littérature Francaise : Par A. Lagarde & L. Michard.
2. La Critique littéraire : Par R. Fayalle
3. Critique littérare et Sciences Humaines Par J. & Cabanes.
4. Psychavalyse et Critique littéraire. Par A. Clancier
5. Panorama de la nouvelle critique en Frence. Par: R. Emmet Jones.
6. La littérature. La Bibliothéque du CEPL.
7. Critique et Vérité. Par. R. Barthes.
8. Genése de lóeuvre Poètique. J.P. Weber.
9. La Nouvelle Critique et Racine. Par. A. Bonzon Nizet.
10. Les Chemins actuels de la critique.
11. Considerations sur l'état présent de le critique littéraire Par : J. Starobinski.

## المحتـــويات

# صدر من الموسوعة الصغيرة

1 ـ العرب والحضارة الاوربية د . فيصل السامر
2 ـ فلسفة الفيزياء د . محمد عبد اللطيف مطلب
3 ـ الحقيقية الاشتراكية لحزب البعث العربي الاشتراكي عزيز السيد جاسم
4 ـ قضايا المسرح المعاصر سامي خشبة
5 ـ الصناعات البتروكيمياوية ومستقبل النفط العربي د . محمد ازهر السماك
6 ـ الثورة والديمقراطية صباح سلمان
7 ـ دانتي ومصادره العربية والاسلامية عبد المطلب صالح
8 ـ الطب عند العرب د . عبد اللطيف البدري
9 ـ انغولا .. الثورة وابعادها الافريقية حلمي شعراوي
10ـ معالجات تخطيطية لظاهرة التحول الحضري د . حيدر كمونة
11ـ مصادر الطاقة د . سلمان رشيد سلمان
12ـ التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والابداع في الشعر العربي الحديث طراد الكبيسي
13ـ التقدم العلمي والتكنولوجي ومضامينه الاجتماعية د . نوري جعفر
14 ـ الثقافة والتنظيمات الشعبية
15ـ العوامل المحفزة لنمو الدخل القومي د . كاظم حبيب
16ـ فن كتابة الاقصوصة ترجمة : كاظم سعدالدين
17ـ الاعلام والاعلام المضاد صاحب حسين

١٨ـ استثمار المواد الكيمياوية والعضوية الملوثة للبيئة د . طارق شكر محمود

١٩ـ مساهمة العرب في دراسة اللغات السامية د . هاشم الطعان

٢٠ـ الانسان اخر المعلومات العلمية عنه ترجمة كامبران قره داغي

٢١ـ الشعر في المدارس ترجمة : ياسين طه حافظ

٢٢ـ من عصر البخار الى عصر الليزر د . اسامة نعمان

٢٣ـ الاتصال والتغير الثقافي هادي نعمان الهيتي

٢٤ـ المدخل الى الفكر الفلسفي عند العرب د . جعفر ال ياسين

٢٥ـ الصهيونية ليست حركة قومية بديعة أمين

٢٦ـ الدفاع المدني الشعبي صالح مهدي عماش

٢٧ـ النسبية من نيوتن الى انشتاين طالب ناهي الخفاجي

٢٨ـ فن التمثيل عند العرب د . محمد حسين الاعرجي

٢٩ـ الموسيقى الالكترونية د . علي الشوك

٣٠ـ دراسة في التخطيط الاقتصادي . د . يحيى غني النجار

٣١ـ الرواية العربية والحضارة الاوربية . شجاع مسلم العاني

٣٢ـ نقد الفكر البرجوازي . ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة

٣٣ـ الطاقة وافاقها المستقبلية . د . عادل كمال جميل

٣٤ـ فن الترجمة ترجمة د . حياة شرارة

٣٥ـ صورة الكون . د . محمد عبداللطيف مطلب

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغـداد
« ٣٠٢ لسـنة ١٩٧٩ »

دار الحـرية للطبـاعة ـ بغـداد ١٣٩٩هـ ـ ١٩٧٩م

## المؤلف في سطور

### نهاد التكرلي

ولد في بغداد سنة ١٩٢٢ .

حصل على شهادة البكالوريوس في الحقوق من بغداد عام ١٩٤٤ .

عمل حاكماً في محاكم العراق لعدة سنوات .

سافر الى باريس سنة ١٩٥٥ ونال الدبلوم في القانون من جامعة بواتيـيه .

كتب عدة مقالات ودراسات نقدية نشرت في الصحف والمجلات العراقية ابان الخمسينات .

له مترجمات كثيرة عن الفـرنسية اهمهـا رواية ' موديراتو كانتابل' للكاتبة الفرنسية مارگريت دوراس والتي صدرت عن وزارة الاعلام سنة ١٩٧٢ كما ترجم عن الفرنسية مسرحية 'رسالة ميتة' لروبير بانجـيه .

من مؤلفاته المعدة للطبع :

كتاب عن 'الرواية الجديدة'

# الموسوعة الصغيرة

سلسلة ثقافية نصف شهرية تتناول
مختلف العلوم والفنون والآداب

رئيس التحرير : موسى كريدي

الكتاب القادم

## النهضة

د . كمال مظهر أحمد

السعر ٥٠ فلسا

دار الحرية للطباعة